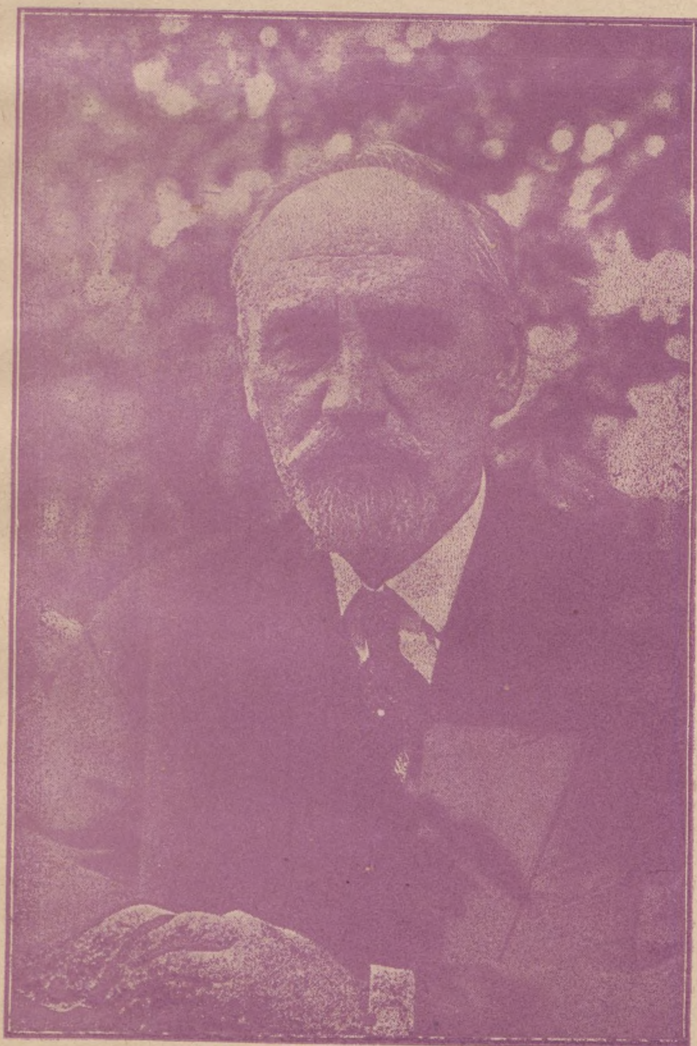
Scena i Sztuka

miesięcznik



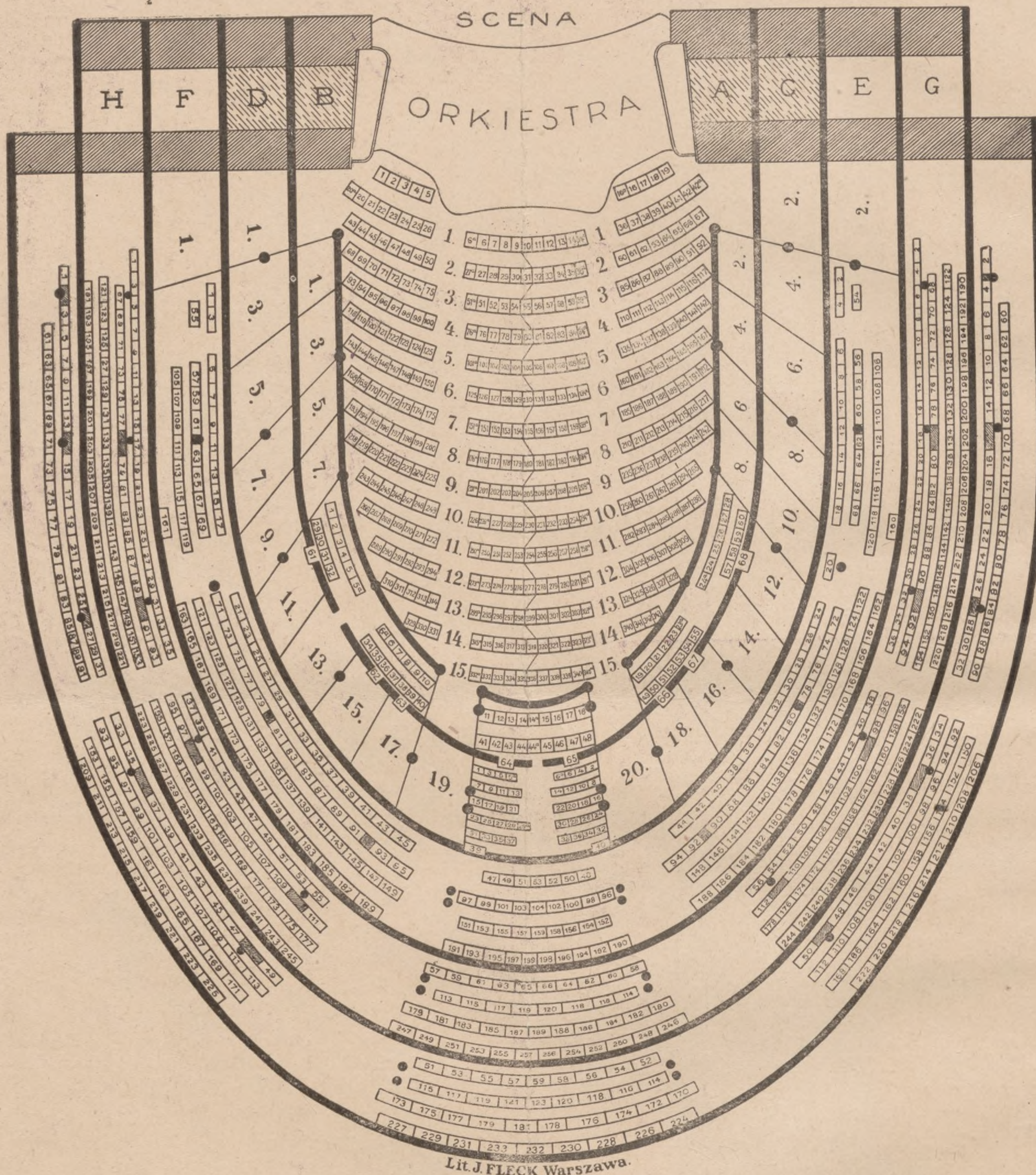
Karol Irzykowski

znakomity krytyk, członek Akademji Literatury, w niniejszym numerze „Sceny i Sztuki" staje w obronie krytyków teatralnych przed zarzutami reżyserów i aktorów.

Nr. 3 Grudzień 1936

cena 50 groszy

TEATR WIELKI



plac Teatralny

Bilety do **Opery Warszawskiej** pod pyrekcją Jerzego Mazarakiego
sprzedaje **Kasa Teatralna Orbisu** Aleje Jerozolimskie 33, tel. 9.91-99.
Abonament do Teatru Wielkiego (6 biletów) daje 25% ulgi.
Żądajcie szczegółowych prospektów.

Scena i Sztuka

MIESIĘCZNIK — WYCHODZI 15 KAŻDEGO MIESIĄCA

TEATR — MUZYKA — FILM — RADJO

Nr. 3 GRUDZIEŃ 1936 r.

TREŚĆ NUMERU:

KAROL IRZYKOWSKI

Członek Polskiej Akademii Literatury

Skąd pochodzi rezerwa krytyków?

Pani S. O. Podhorska w „Scenie i Sztuce" (Nr. 1) przejechała się po krytykach. Jest to „wdzięczny" teren jazdy, bo w takich wypadkach nikt nie oponuje, nikt nie bierze tej jazdy do siebie. „Nasza" „u nas" — kto to ma być? Siedlecki? Boy-Żeleński? Piasecki? Andrzejewski? Czy dalej mam wyliczać? To jest ta „zwyrodniała rasa", której potrzeba zastrzyku? Autorka zaś wcale nie zbadała, dlaczego się tak dzieje, jak się dzieje, to znaczy dlaczego się traktuje reżyserię mimochodem i to nie tylko w krytyce polskiej lecz i innej.

Pisałem o tym dawniej parę razy, oczywiście co do siebie tylko, — ilekroć któryś z ludzi teatru czy teatrofilów upominał się: a czemu o grze aktorskiej pisze się tak mało? Czemu reżyserii nie poświęca się studiów?

Ale niech będzie jeszcze raz. Najprzód sprawy drobniejsze.

Krytyka jest sztuką stosowaną i żaden redaktor nie dopuści, żaden czytelnik nie wytrzyma, żeby mu pisać szeroko o czymś, co jest dostępne tylko dla pewnej części publiczności. Musi być felieton, a nie studium, nie referat, nie praca seminaryjna. Przykład: jak nudne są wszelkie pisaniny o muzyce, malarstwie, architekturze, rzeźbie, chyba że je pisze ktoś, co przy tym robi dowcipy. Natomiast literaturę eksponować jest o wiele łatwiej, bo jest to ten sam materiał, autor i krytyk uzupełniają się. Gdyby krytyk muzyczny mógł pisać smyczkiem, a malarski pędzlem, to by było dopiero to, co robi krytyk literacki. „Heterogenia" — na to nie ma rady.

Tu dochodzę do pisania o aktorze. Otóż po pierwsze: Sztuka aktorska jest sztuką zwiewną, nie utrwalającą się na żadnej kliszy, a raczej każdy widz ma swoją kliszę. Aby coś krytykować, trzeba wpierw, żeby było coś objektywnie utrwalone, aby stało przed nami, aby można było powiedzieć: grał oto tak a tak, a powinno być inaczej, mianowicie... i t. d. Pan W. Zawistowski swego czasu pierwszy poruszył tę kwestię ogromnej trudności lub nawet niemożliwości wiernego opisu gry aktorskiej, a co za tym idzie, trudności, jaką ma krytyk w jej ocenie. Autor-literat zawsze może apelować do czytelnika czy widza lepiej poinformowanego, bo istnieje tekst, książka; muzyka może wskazać na nuty, malarz na istniejący obraz (choć tylko na jeden egzemplarz!) — ale aktor i reżyser? Dopiero teraz, gdy do tych dziedzin sztuki można zastosować kinematograf dźwiękowy, otwiera się możliwość krytyki skutecznej i nieblagierskiej. Można wskazać: okienko filmu nr. 68 było złe, zademonstrować je przed gronem znawców, raz i drugi, i wytknąć lub pochwalić, co należy. Ale to będzie dobre dla dyrektorów, dla reżyserów, dla kolegów, ostatecznie dla krytyków zaproszonych — krytyk piszący o teatrze dla publiczności „szerokiej" zawsze będzie krępowany brakiem miejsca i obawą o nudzenie czytelników. Nawet „Scena i Sztuka" nie wydrukuje piły, jaką by musiała być taka recenzja.

Po drugie: recenzent musi bardzo poważnie liczyć się z tym, żeby aktorowi finansowo nie zaszkodzić — obawa bardzo konkretna. Niech sobie dyrektor sam i jego ludzie osądzają swoich aktorów, co nam do tego. My pod tym względem gramy komedię krytyki. Prócz tego — można dostać laską albo parasolką; również konkretna obawa, bywały przykłady (we Lwowie). I nie można się dziwić, aktor w obec krytyki jest bezbronny. Autor może napisać kontrkrytykę, może się powołać na tekst, lecz aktor? Co gorsza, w grze wysiłek artystyczny aktora tak ściśle splata się z jego prywatną osobowością fizyczną i duchową, że dotykając aktora mimowoli dotyka się go także jako człowieka. Więc przekładanie tchórzostwa z dobrym sercem często hamuje mnie w pisaniu o wyczynach aktorskich naprawdę. A nawet gdy się pisze na serio, czy się co przez to zmieni? Nie, uporczywie powtarzają się te same błędy. Aktor lekceważy krytyki, — „ty sobie mów, a ja zdrów" albo: „co mi zrobisz, kiedy ja gazet nie czytam". Przykład: była epoka, kiedy 50% aktorek warszawskich miało feler w głosie. Co z takimi robić? Jeżeli się na tym dyrektor nie poznał, jeżeli się koledzy nie poznali, jeżeli to publiczności nie szkodziło nawet w zachwycaniu się tymi paniami, cóż

tam znaczy, jakiś śledziennik, wątrobiarz, żółciowiec, trzustkowiec. Ale w tych warunkach nie żądajcie, żeby krytykowi przez 10 lat chciało się brać te sprawy poważnie.

Teraz kaliber grubszy: pan reżyser. Pani Podhorska chce, by reżyseria była dyskretna, ale od krytyka żąda niedyskrecji, żeby zaglądał do kuchni. Pani Podhorska jest zapewne dobrą gospodynią i w takim razie chyba nie lubi, żeby gość zaproszony przez nią na obiad, włazil do kuchni, wtykał nos do rondla i palcem próbował sosów. Czy taki gość nie byłby z przeproszeniem — zwyrodniały? A w sztuce miałoby być inaczej? „Zwyrodniałą rasę" krytyków chce pani Podhorska poprawić tak, żeby poznawali koncepcje i wysiłki reżyserskie od strony warsztatu. W literaturze analogiczny zabieg jest absolutnie jałowy. Pani P. twierdzi, że dla krytyka literackiego wywiad z autorem-twórcą jest „zastrzykiem krzepiącym". Chyba tylko kieszeń krytyka, jeżeli zdoła wywiad sprzedać „Czerwoniakowi". W zwykłych warunkach krytyk woli się trzymać samego dzieła, autor go krępuje, autor mu blaguje i autor nie może inaczej, bo skończywszy książkę, wybiega ponad nią, robi przybudówki, nadbudówki, wyobraża sobie jakby ją mógł jeszcze lepiej napisać, i wynik tego swojego èsprit d'escalier podaje krytykowi jako coś faktycznie ziszczonego. Albo też — i tak jest normalnie — autor czuje, że napisał takie arcydzieło, tyle głębi w nim wykopał, że aby się nie chwalić, a nie mówić mniej niż jest, woli nie mówić nic. Tylko autor megaloman lub mikroman, tylko autor biznesista lub figlarz będzie udzielał wywiadów.

Porozumiejmy się: reżyser, który woła krytyka, aby ten poznał jego koncepcje, chce go po prostu inspirować. Chce reklamy. To się dzieje i my często na to idziemy. Jesteśmy z branży sztuki i rozumiemy, że musi być wspólna umowa, aby olśnić, oszołomić, zdopingować filistra i burżuja, aby otworzył kiesę i walił ławą do teatru. Ale tak **inter augures** rozmawiając, — powiemy, że z tych koncepcyj mało co wychodzi. Reżyser wysilił się, myślał, ale rezultat jest minimalny, bo myślał źle. Przyznaję, przyznaję, że trzeba znać język sztuki reżyserskiej, język tych zamiarów, — wtedy to niby się człowiek na tym „zna", tak jak np. trzeba znać terminologię filozoficzną. Ale posługiwanie się żargonem filozoficznym jeszcze nie poręcza dobrej filozofii, i tak samo obracanie się wśród sekretów kuchni reżyserskiej, posługiwanie się odpowiednią nomenklaturą, posługiwanie się różnymy starymi i nowymi trikami wymyślonymi w tym dziale, nie poręcza skutecznej reżyserii. Poeci co dziesięć lat wymyślają sobie nowy „izm" i nową porcję trików i nazw — rezultat minimalny. Gdy swego czasu zajmowałem się kinem, czytałem sporo książek na temat fotogeniczności, rytmu, montażu, zbliżeń, fragmentów, reżyserzy rozgłaszali swoje koncepcje, publiczność i krytyka była obrabiana po amerykańsku, w warsztatach pracowały tłumy podreżyserów, aktorów, statystów, dekoratorów, setki tysięcy i miliony na to wydawano — a wynik? minimalny lub wręcz bzduralny. Niech naiwniaki na to się biorą. Krytyk przystępujący z zewnątrz z świeżym wzrokiem więcej odrazu zobaczy niż stu reżyserów, którzy uwikłali się i uparli w fałszach swojej koncepcji. Więc można znać tę kuchnię, ale w reżyserii ona nie jest ważna.

Krytyk pętający się w warsztacie to pies w kręgielni. A czy w Warsztacie Teatralnym pytano krytyków, jak też oni uważają? Czy tylko kazano im uwierzyć, że wszystko jest wybornie? Czy kto z jednej lub drugiej strony postarał się przełamać rampę grzecznościową, towarzyską, czy też obie zablagowywały się we wzajemnym uznaniu, w obleśnych komplementach? Póki się nie znajdzie reżyser, któryby tę komitywę wyreżyserował „naprawdę ku pożytkom sztuki, póty takie „kontakty" będą czczymi komediami. To wam mówi, „zwyrodniały krytyk". Mają się te kontakty odbywać „dla wszczęcia radykalnej akcji uzdrawiającej" — ale uzdrawiającej kogo? Krytyka — czy reżysera i aktora? Czemu się z góry przyjmuje winę jednej tylko strony?

W Rosji biorą się rzetelniej do rzeczy. Tam jest instytucja kontrolerów wrażenia teatralnego, którzy śledzą reakcję publiczności. Tak samo jest w Ameryce. U nas reżyser nie chodzi do teatru. Z góry sobie powiedział, że on ma słuszność a publiczność jest ślepa. Ale tak może mówić o swoich dziełach, tylko autor-poeta, a nie reżyser, inżynier wrażeń, znawca publiczności, on jest przecież po to, aby osiągać efekt. Więc gdy np. widzę, że jedynym trikiem reżyserskim jest to, że w czasie rozmowy osoby przesiadają się na inne meble, dalej: że reżyser nie włada nad aktorem, nie poucza go o subtelnościach roli, nawet nie pilnuje, żeby go słyszano, to — grzeczny jestem, ale wolę o tym wszystkim nie pisać na serio.

Bywałeś za kulisami? Bywałem. Aby tego wszystkiego nie wywrócić do góry nogami, najlepiej jest milczeć, a jeszcze lepiej od najlepiej, jest wynieść się. Przenieść się na ową kanapę i — „mieć za złe"? Nie, mieć za wszystko jedno.

Na ostatek: Integralna sztuka teatralna, zdobycz ostatnich dziesiątków lat, podzieli los wszystkich integralizmów, jako to: w polityce, w sztuce. Czysta forma, czysta rasa, totalne państwo, odteatralnienie kina, czyste badanie (Kridl) czystego dzieła literackiego (poésie pure, Abbé Brémond), czystki wszędzie. Ten pęd do czyszczenia pochodzi z poczucia trudności w opanowywaniu piętrzących się komplikacyj życia, to jest wysupływanie wątków gubiących się, to jest obawa, niepewność, cofanie się na bezpieczny odcinek. Życie samo jednak jest „nieczyste". W Rosji ponad to były jeszcze inne przyczyny opętania reżyserskiego. Najprzód niewyżyta pod caratem żądza organizowania ludzi w ogóle: teatr był państwem w miniaturze. Później: brak odpowiedniego dla tych ludzi repertuaru rewolucyjnego. Mając do rozporządzenia tylko sztuki feudalne i burżuazyjne, którymi gardzili, zmieniali je, adaptowali, przekręcali, trawestowali, zaspokajali tym sposobem i swoją pasję autorską i żyłkę niszczycielsko-organizatorską. „Teatr jako taki" zareklamował u nas przed 12 laty pierwszy Eugeniusz Świerczewski w swej świetnej broszurze o Jewreinowie. Ale ani Tairow ani Kerżencew, których dzieła czytałem, ani Witkiewicz nie przekonali mnie do teatru „jako takiego" (niepolskie wyrażenie). Pozostałem pod tym względem nominalistą. Teatr to autor i aktor, reżyser może ich łączyć, wielkie to zadanie, ale da się rozwiązać tylko przez specjalne zabiegi, że tak powiem, klerkowskie. „Reduta" coś z tego nadpoczęła, ale zamiast odkrywać drogi nowe, zeszła na drogi snobizmu i naśladownictwa kiepskich wzorów, zresztą przygniótł ją Limanowski. Zapewne jest jakieś jej potomstwo, jakiś wpływ, coś się tam dzieje, coś sobie ludzie myślą, bo gdzieżby podziali mózgi, coś kleją, kombinują, ale nic z tego nie będzie, póki znów nie przyjdzie podmuch skądinąd, — zresztą nie mam mikroskopu od tych rzeczy. T. K. K. T. jest od tego.

P. S. Utyskiwanie na krytyków, na urzędy podatkowe, na Pima, na ciotki jest demagogią łatwą i nie obywatelską.

Dr. STEFAN RUMELT

O jednolity teatr szkolny

Projekt reorganizacji przedstawień szkolnych T.K.K.T.

Dwuletnie doświadczenie na polu organizacji przedstawień szkolnych w Teatrze Narodowym i Polskim pozwala już swobodnie zorientować się w zaletach jak i w brakach systemu wprowadzonego na ten odcinek przez T. K. K. T.

Zalety niewątpliwe organizacji przedstawień szkolnych są doniosłej wagi i zasadniczej natury. A więc przedstawienia są 1) bardzo tanie, 2) powszechne, dostępne dla wszystkich uczniów klas od III do VIII szkół średnich, 3) wysoki poziom wykonania, 4) rozdział miejsc na widowni dokonywa się według bardzo demokratycznego i sprawiedliwie ułożonego klucza. Wszystkie miejsca kosztują wraz z szatnią 90 groszy z tym, że każdy uczeń na przestrzeni 10 rocznych przedstawień otrzymuje na zmianę najlepsze, średnie i najgorsze miejsca, 5) poza niżej wysuniętymi zasadniczymi zastrzeżeniami repertuar jest na ogół odpowiedni.

Jak więc widzimy, metoda organizacji znajduje się na najlepszej drodze do wypełnienia tak poważnej luki w życiu teatru, jaką był brak stałego teatru w stolicy. Aby jednak organizacja przedstawień nie szwankowała, należałoby dokonać szeregu ulepszeń i zmian, by teatr szkolny spełnił całkowicie swe cele i sprostał swym zadaniom pedagogicznym. Dlatego warto by zastanowić się rzeczowo i spokojnie nad niedociągnięciami i wadami systemu, które nie tak trudno usunąć.

Zasadnicze braki organizacji wypływają z następujących wad systemu:

1. Mechanicznie ułożony terminarz nie skorelowany z programem szkolnym, lecz raczej zależny od linii ogólnej repertuaru teatrów Polskiego i Narodowego.

2. Nieuwzględnienie w repertuarze stałych pozycji (autor, epoka), które rok rocznie powinny się powtarzać jako konieczna ilustracja i pomoc naukowa dla programu języka polskiego w gimnazjum.

3. Przedstawienia powinny być dwustopniowe, mianowicie pierwsza kategoria obejmowałaby przedstawienia dla młodzieży klas I, II, III, a druga kategoria klasy IV i VII, VIII (a od przyszłego roku szkolnego uczniów szkół licealnych).

4. W związku z tym trzeba zwiększyć w ciągu roku szkolnego ilość przedstawień, co zapobiegnie poza tym przykrym konsekwencjom odmówienia szkołom 30% do 40% ilości zamówionych abonamentów, jak to się zdarzyło w b. r. szkolnym.

5. Należałoby urządzać oddzielne przedstawienia dla młodzieży szkół powszechnych.

Postaram się wyczerpująco wyjaśnić, jak sobie wyobrażam realizację mego projektu, który by usunął wyżej wymienione (od 1 do 5) niedociągnięcia.

Ad I.) Dotychczas wiele przedstawień koreluje się wprawdzie z programem szkolnym, ale terminarz ustalono w tak niefortunny dla młodzieży (a dogodny dla teatrów) sposób, iż często czytają uczniowie utwór oglądany w teatrach albo kilka miesięcy wcześniej albo kilka miesięcy później. Na przykład „Nieboską Komedię" i „Irydiona" omawiają uczniowie VIII klasy już około października, zato przedstawienie Bogusławskiego jako świetna ilustracja epoki stanisławowskiej byłoby pożyteczne dla uczniów klasy III dopiero około grudnia. W tym samym czasie przydałaby się „Zemsta", natomiast „Wesele" Wyspiańskiego omawiają uczniowie klas IV i VIII mniej więcej w lutym. Jakie ma szkoła w tym kierunku wymagania, o tym mogliby być poinformowani dyrektorzy teatrów na posiedzeniach odbywanych wspólnie z polonistami (postulat słusznie lansowany przez J. Kadena Bandrowskiego).

W zupełności doceniam trudności, jakie wyłonią się dla teatrów przy układaniu terminarza zaproponowanego przez polonistów, ale można by to uzgodnić, iść na kompromisy, a gdy pewne sztuki wejdą w skład stałego, „żelaznego" repertuaru dla młodzieży, wtedy te przeszkody będą usunięte, gdyż te przedstawienia będą wchodziły wyłącznie w skład repertuaru szkolnego (co 3 lata, jak o tym mowa niżej), niezależnie od ogólnej linii repertuaru.

Termin i rodzaj przedstawień podaję niżej w związku z systemem dwustopniowym.

Ad 2) Rok rocznie powinny się powtarzać dzieła tych samych pisarzy lub autorów zbliżonych do nich epoką, stylem czy tematyką. Nie można co rok powtarzać tych samych sztuk, gdyż uczniowe w ciągu trzech lat oglądaliby 3 razy tę samą sztukę. Ale chodzi o to, aby każdy uczeń poznał na przestrzeni trzech lat minimalną ilość sztuk danego autora lub danej epoki. Np. w klasie I powinien uczeń poznać jedną sztukę antyczną, w klasie II jeden dramat Szekspira i Kochanowskiego, w kl. III Moliera, Fredrę i łatwy dramat romantyczny, w klasie IV Wyspiańskiego i współczesny dramat, w kl. VII (lub I kl. liceum) romantyków, w klasie VIII (II kl. liceum) Krasińskiego, Wyspiańskiego, Ibsena i t.d.

Ci autorzy powinni w każdym roku być uwzględnieni w repertuarze, gdyż wtedy polityka teatru szkolnego nie będzie przypadkowa, lecz spełni swe zadania uzupełnienia programu języka polskiego.

Ad. 3) Dlaczego przedstawienia powinny być dwustopniowe t. zn. oddzielne dla uczniów kl. I, II, III i oddzielne dla uczniów kl. IV, VII i VIII.?

Po pierwsze po prostu dlatego, że młodzież 14-letnia siedzi, jak na tureckim kazaniu na takich przedstawieniach jak „Kordian" i „Wyzwolenie" (jak to było w ub. r.). Po drugie dlatego, że w ten sposób teatr szkolny spełnia swe zadanie całkowicie, gdy obejmuje całą młodzież szkół średnich, a nie, jak dotychczas, tylko klasy III, IV, VII, VIII, (o szkole powszechnej będzie mowa niżej).

Po trzecie, gdyż w ten sposób młodzież będzie uczęszczać do teatru przez 6 lat (I st. — 3 lata, II st. — 3 lata) a nie, jak dzisiaj przez cztery lata.

Po czwarte przy systemie jednostopniowym a czteroletnim o wiele trudniej jest uniknąć powtarzania tej samej sztuki na przestrzeni 4 lat, a nie można karmić młodzieży tą samą sztuką dwa razy. Przy systemie 3-letnim dwustopniowym to niebezpieczeństwo zmniejsza się o jedną czwartą, bo już po 3 latach można regularnie wznawiać te same sztuki.

Po piąte wreszcie dlatego, że w ten sposób zapobiegnie się tak przykrej ewentualności, jak odmówienie chętnej młodzieży odpowiedniej ilości abonamentów, ponieważ przy systemie dwustopniowym zwiększy się ilość przedstawień, a zmniejszy się zapotrzebowanie na przedstawienie jednej kategorii.

Ad. 4) Jak już wspomniałem, metoda dwustopniowa ma zaradzić aktualnej bolączce, która tak jaskrawo uwydatniła się w b. r. szkolnym.

Wiadomo, że teatry na wszelkie sposoby starają się dzisiaj o skaptowanie publiczności. Natomiast nie słyszeliśmy nigdy, aby teatry narzekały na nadmiar chętnych widzów, których nie dopuszcza się do teatru. To, co się wydarzyło w b. r., jest poważnym memento dla dyrekcji T. K. K. T., aby jakoś temu zapobiec. Dodatkowe przedstawienia pozaabonamentowe, dla odprawionych z kwitkiem kandydatów na abonamenty oznacza tylko zastosowanie doraźnego paliatywu, który àla longue nie zaradzi zasadniczej bolączce. Trzeba o tym również pamiętać, że wraz z popularyzacją idei teatru szkolnego będzie wzrastać stale ilość kandydatów na abonamenty.

Bez wątpienia niniejszy projekt wymaga zwiększenia wysiłków i ulepszenia organizacji, ale dyrekcji T. K. K. T. dobrej woli nie brak. Należy więc nie tylko zwiększyć ilość przedstawień w roku, ale i dla usprawnienia techniki organizacyjnej urządzać je dodatkowo i w trzecim teatrze (np. w Letnim). Rozumiem dobrze trudności związane z tą inowacją, bo i aktor musi mieć popołudnie wolne na próby, sądzę jednakże, że przy dysponowaniu trzema teatrami przeszkody te zostaną usunięte.

Dyr. Warnecki zdradza ambitne aspiracje, może więc wyżyć się przez układanie repertuaru w ten sposób, aby dwie-trzy sztuki rocznie były poświęcone komedii klasycznej, co na pewno wyjdzie na dobre poziomowi Teatru Letniego.

Plan ten wymaga oddania do dyspozycji teatru szkolnego po 8 sztuk rocznie, jeśli nie chcemy zmniejszyć ilości przedstawień (co by nie było pożądane).

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że to wymaganie jest śmieszne i nieżyciowe, gdyż teatr przeciętnie wystawia w ciągu sezonu około 8 sztuk, z tego by więc wynikało, że cały repertuar musiałby być poświęcony teatrowi szkolnemu. Ale przy bliższym zorientowaniu się w sytuacji dojdziemy do wniosku, że wszystko leży w granicach możliwości. Przede wszystkim już w r. b. T. Polski i T. Narodowy dysponują 5 sztukami, więc chodzi tylko o powiększenie ilości sztuk o 3. Następnie należy wziąć pod uwagę, że dla drugiego stopnia można śmiało oddać wiele przedstawień przeznaczonych dla dorosłego widza, szczególnie że niżej zaprojektowany program drugiego stopnia przewiduje prawie wyłącznie utwory XIX i XX wieku. Najważniejsza jednak, że dyrekcje teatrów nie będą zmuszone rok rocznie organizować 8 nowych przedstawień, ponieważ będą miały stałe 4 lub 5 sztuk w zapasie, a wznowienie tych sztuk nie musi kolidować z bieżącą polityką repertuarową.

Jak przedstawia niżej przytoczona tabelka, teatry Polski i Narodowy dałyby po 8 sztuk, a teatr Letni po 4 sztuki rocznie. Rocznie byłoby więc 20 przedstawień, z czego 10 sztuk dostępnych dla każdego ucznia szkoły średniej.

Teatry:	Polski	Narod.	Letni	Razem
I st.:	4	4	2	10
II st.:	4	4	2	10
Razem:	8	8	4	20

Pozostałaby wreszcie sprawa ułożenia stałego programu repertuarowego dla obu stopni. Zgodnie z programem szkolnym przewidującym poznanie w każdej klasie pewnej epoki, stylów oraz lektury podstawowej i uzupełniającej, proponuję następujący luźny plan repertuaru na przeciąg 3 lat:

I stopień.

wrzesień: Tragedia grecka. Mitologiczny dramat Wyspiańskiego.
październik: Kochanowski, Szekspir. Sztuka hiszpańska.
listopad: Molier.
grudzień: Zabłocki, Niemcewicz, Beaumarchais.
styczeń: Fredro.
luty: Schiller lub Lessing.
marzec: Mickiewicz, Słowacki.
kwiecień: Kleist. Hugo. Szekspir.
maj: Dickens. Bałucki. Bliziński. Sienkiewicz (przeróbki pow.).
czerwiec: Współczesna sztuka.

II stopień.

wrzesień: Mickiewicz. Słowacki. Szekspir.
październik: Krasiński, Słowacki. Goethe.
listopad: Musset. Vigny. Gogol. Kleist.
grudzień: Scribe. Hebbel. Augier. Sardou.
styczeń: Ibsen. Przybyszewski. Maeterlinck.
luty: Wyspiański.
marzec: Strindberg. Tołstoj. Hauptmann.
kwiecień: Corneille. Molier. Racine. Fredro.
maj: Sztuka współczesna.
czerwiec: Sztuka współczesna.

Plan ten wymaga objaśnień. Jest on — jak widać — ruchomy, orientacyjny, maksymalny oraz w najszerszym tego słowa znaczeniu ramowy. W ramach tego projektu możliwe są przesunięcia, zmiany, dołączania i wyłączania sztuk zależnie od aktualnych potrzeb szkolnictwa oraz warunków technicznych i linii repertuarowych teatrów. Przewiduje on również bardzo pożyteczne dla szkoły przeróbki sceniczne powieści (Dickens, Sienkiewicz), których mamy bardzo mało, więc jest jeszcze na tym polu dużo do zdziałania (choćby dla p. Schillera). Poza tym celowo pozostawia się do wyboru kilku autorów w jednym miesiącu, aby w ciągu trzech lat wyczerpać kontyngent. Gdy wymieniam w jakimś miesiącu tylko jednego autora, oznacza to, że w ciągu trzech lat młodzież ma poznać trzy sztuki danego autora. Gdy dany autor powtarza się na obu stopniach, to plan jest tak ułożony, aby uczeń poznał w ciągu sześciu lat minimum 2 sztuki danego autora, maksimum 4. Plan ten umożliwia ułożenie repertuaru na trzy lata, lecz — rzecz prosta — i w czasie realizacji jego można zmieniać nawet autorów np., gdy zamiast Tołstoja damy przeróbkę powieści Dostojewskiego; lub zamiast np. Zabłockiego damy sztukę „Bogusławski" lub nawet „Fryderyk Wielki" Nowaczyńskiego, gdyż takie przesunięcia nie kolidują z celem niniejszego programu ramowego.

Projekt mój może nasunąć inne zastrzeżenia natury zasadniczej: czy tak pojęty teatr szkolny nie nabierze charakteru zbytniej schematyczności scholarskiej, podczas gdy teatr szkolny nie powinien dążyć wyłącznie do uzupełniania nauczania literatury, lecz ma przede wszystkim służyć celom ogólnokształcącym. Istotnie, wartości formalne (wychowanie estetyczne) winny dominować nad innymi. Ale te cele nie kolidują bynajmniej z niniejszym planem, tym bardziej, że program I stopnia przewiduje jedną współczesną sztukę rocznie (polską lub obcą), a program II stopnia — 2 współczesne sztuki. W tych granicach kontakt młodzieży z aktualną twórczością może być bardzo silnie podtrzymywany, a inteligentnie dobrane utwory nowoczesne nie muszą koniecznie obarczać pozycji repertuaru żelaznego, lecz mogą należeć do repertuaru bieżącego. Nie trzeba chyba dodawać, jak wielkie ma znaczenie uteatralnienie społeczeństwa przez systematyczne przygotowywanie inteligenckich kadr wielbicieli teatru.

Ad 5). Sprawa organizacji teatru szkolnego dla starszej młodzieży szkół powszechnych wymaga oddzielnego omówienia, gdyż jest to zagadnienie, które należy postawić na zupełnie innej platformie. Sądzę, iż w każdym razie organizacja takiego teatru musiałaby oprzeć się na jednym tylko teatrze (np. Stołeczny Teatr Powszechny) i być zupełnie uniezależniona administracyjnie i repertuarowo od teatru szkolnego dla szkół średnich.

Istota teatru retrospektywnego

Istnieje prawda odwieczna, zaklęta w dziełach starych mistrzów. Tą prawdą jest piękno, drzemiące w rzeźbie Praksytelesa, w malarstwie Michała Anioła, w muzyce Beethovena.

Słowo również posiada swoiste piękno: może się ono kryć w patosie oratorskim kaznodziei, może zagłuszyć demagogiczne zapędy przywódcy ludowego, może wreszcie oszołomić i zachwycić bogactwem swego przemożnego czaru słuchacza na widowni teatralnej.

Ponieważ zmienia się epoka i warunki, zmieniają się i poglądy estetyczne: świat pędząc naprzód „z nieubłaganą szybkością sześćdziesięciu sekund na minutę" — mówiąc językiem Bernarda Shaw, pogrąża w mrokach zapomnienia wielkie zdobycze ducha lat minionych: dla naszej epoki nabiera już rysów klasycznych poezja Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego, choć jeszcze sto lat nie minęło od czasu ich zgonu.

Powrót do przeszłości, w sensie powrotu do rzeczy wartościowych, jest wrodzoną cechą duszy ludzkiej. Podobnie, jak człowiek wybiega myślą ku czasowi minionemu, wyławiając zeń momenty dla jego życia osobistego najcenniejsze, tak samo i z dziejów kultury ogólnoludzkiej wskrzeszamy genialne dzieła, zachwycamy się, jak nasi ojcowie i dziadkowie, po raz setny i tysiączny poezją Wergiliusza i Homera, malowidłem Rafaela czy Dürera, muzyką Bacha czy Mozarta, teatrem Szekspira czy Moliera.

Wspomniałem przed chwilą, że poezja wieszczów romantycznych nabiera w dzisiejszej epoce cech klasycznych. Cóż powiedzieć w takim razie o Bogusławskim czy Zabłockim, Goethem czy Szekspirze, Molierze czy Racinie? Jak określić chronologicznie, matematycznie, moment, w którym autor, dramaturg czy komediopisarz przechodzi do przeszłości? Nie, momentu tego nie sposób określić za pomocą jakichś ścisłych danych; twórca przechodzi do Panteonu przeszłości wtedy, kiedy jego dzieło zostaje uznane za twór wyjątkowych wartości, kiedy posiada cechy niezniszczalnego piękna, kiedy reprezentuje rysy ogromu myśli, które są odbiciem ducha twórcy i charakteryzują wiernie jego epokę.

Dlatego, mówiąc o teatrze retrospektywnym, najtrudniejszą jest rzeczą zdefiniowanie jaki repertuar będziemy nazywali retrospektywnym i dlaczego. Przecież zagadnieniem, które najbardziej interesuje dramaturga czy komediopisarza, jest dusza ludzka; nie zmienia się ona nigdy, rysy jej są zawsze jednakie, czy to u antycznego Aischylosa, czy u nowoczesnego Cocteau. Zmieniają się tylko warunki i otoczenie. Zmieniają się okoliczności, komplikuje się tor myślowy pisarza, lecz problemy psychologiczne, aczkolwiek bardziej złożone, w zasadzie pozostają niezmienne. Czy Karol Hubert Rostworowski i jego twórczość już należą do teatru retrospektywnego, czy to samo dotyczy Żeromskiego, Przybyszewskiego i Wyspiańskiego?

Jakież więc są przyczyny, które skłoniły czynniki teatralne do wystawienia Moliera obok Molnara, Sardou obok Bus- Feketego, Dickensa obok Bruno Winawera? Jaka jest racja tego melanżu epok, poglądów, zagadnień i kwestii ?

Teatr zawsze był i będzie odbiciem życia przez pryzmat sztuki. Jest to odbicie najwierniejsze, najbardziej rzeczywiste. Przyjrzymy się repertuarowi dzisiejszemu, nowoczesnemu — ilu tu znajdziemy miniaturowych Harpagonów, Hamletów, Cydów i Edypów, ilu pokutuje w dramaturgii współczesnej bohaterów epoki minionej! Ile trzeba było czekać na moment, by w dzisiejszym teatrze odrodziły się te postaci, które w sztuce Szekspira, Moliera czy Corneilla były wyolbrzymionym konglomeratem wad i przywar wszechludzkich! A czyż w dzisiejszej epoce nie spotykamy tych samych konfliktów, rozstrzyganych już nie z woli bogów, siłą piorunu czy ostrzem puginału, a zupełnie prozaicznie, dawką cjanku, kulą rewolwerową, czy tępą brzytwą?! Po prostu zmieniły się tylko środki, zaś konflikty pozostały te same: obowiązek, zazdrość, poświęcenie, fatalizm...

Czyż więc rola teatru retrospektywnego ma się ograniczać do wystawiania prototypu intrygi, charakteru i sytuacji, czyż jego zadaniem jest wyjaśnienie, że taki był Harpagon, a tak wyglądała miłość Romea i Julii?

Otóż nie! Decydującym argumentem tutaj jest wartość artystyczna sztuki, ta wartość, która sprawi, że za lat sto, czy dwieście znów na afiszach wszystkich teatrów całego świata ukaże się nazwisko Szekspira, Moliera i Beaumarchais'a, tak, jak w naszej epoce wznawia się średniowieczne moralitety i widowiska pasyjne. Jeżeli taka sztuka nie będzie posiadała wartości moralizatorskich, dydaktycznych, to będzie miała inną wielką wartość: urok starości. Wtedy pra-uczniowie Schillerów, i Reinhardtów i Meyerholdów zatrzymają się na chwilę w swych nowatorskich zapędach i powrócą do starego, klasycznego teatru, wtedy oni znajdą nowe pole do popisu, a rozmiłowany w arcydziełach XVII wieku widz teatralny znów usłyszy ze sceny to żywe słowo, którym dotychczas mógł się zachwycać, tylko je czytając. Może wtedy obok Hamleta we fraku ukaże się Ofelia w balowej sukni w otoczeniu girls, może Harpagon będzie miał safe w Angielskim Banku, a Maria Stuart, znajdzie śmierć na elektrycznym krześle... Zmienią się znów warunki, lecz słowo pozostanie zawsze takie samo. I taki sam, jak przed trzystu laty, pozostanie urok starego repertuaru.

Zbyt wielki i bogaty jest skarbiec literatury dramatycznej całego świata, by kilka teatrów mogło stale wznawiać arcydzieła lat minionych: stąd powstają ograniczenia w doborze sztuk, które są wyrazem genialności wszystkich narodów i wszystkich epok. Dla tego w repertuarze retrospektywnym na pierwszym miejscu widnieją nazwiska takie, jak Fredro, Wyspiański, Żeromski, Bałucki, Bliziński, Szekspir, Molier, Corneille, Beaumarchais, Musset, Scribe, Sardou, Delavigne, Calderon, Lope de Vega, Rostand, Goethe, Schiller, Ibsen, Oskar Wilde. Gdyby do tych dodać jeszcze choćby drugie tyle znakomitych ludzi teatru, że wymienię tylko: Racine'a, Marivau'x, Dumasa, Lessinga, Kleista, Anzengrubera, Hauptmanna, Raimunda, Przybyszewskiego, Goldoni'ego, Alfieri'ego — repertuar nie byłby całkowity; a gdzież cała masa tych, którzy jeszcze piszą i tworzą, a dzieła ich całkowicie zasługują na to, by zająć poczesne miejsce w repertuarze teatru retrospektywnego.

Kierownictwa teatrów warszawskich obiecują nam coprawda, że pewna część wymienionych przed chwilą autorów ukaże się w bieżącym sezonie na scenach stołecznych. Jedno jest pewne; ci ludzie, powołani do szerzenia i popierania kultury teatru w Polsce, ożywieni najlepszymi chęciami, sami nie zdziałają wiele. Potrzebna im jest pomoc i to pomoc nie materialna, nie artystyczna,

nie kierownicza; potrzeba współpracy widowni, porozumienia, zamiłowania, szczerego, bezpośredniego stosunku do teatru. Jeżeli publiczność stołeczna będzie czekała na pójście do teatru w święto, lub wtedy, kiedy będą „specjalnie ulgowe" popularne przedstawienia, jeżeli będzie przedkładać kawiarnię i dancing nad emocje kulturalne najwyższej miary, czy teatry będą się starały pochlebić gustom publiczności, wystawiając rewie i komedie muzyczne? Nie, nigdy! Jeżeli w Polsce mamy scenę dramatyczną, umiejmy ją cenić i szanować. Stwórzmy własną kulturę teatru i pielęgnujmy ją tak, jak ona na to zasługuje. Wtedy będziemy mieli obok teatru nowoczesnego repertuar retrospektywny, wtedy młodsze pokolenie będzie miało najlepszą szkołę kultury teatru, wtedy przeczytanie jednego z arcydzieł literatury dramatycznej stanie się przyjemnością, wtedy dopiero nastąpi okres powszechnego zrozumienia i oceniania teatru, jako jednego z najważniejszych łączników między teraźniejszością i przeszłością.

M. O.

O rozumieniu i słuchaniu muzyki

Jeśli mówimy o rozumieniu muzyki, nie chodzi nam o wyznaczenie wartości artystycznych, o rozpoznanie formy, stylu, czy też techniki kompozytorskiej. Bo rozumieć muzykę znaczy umieć ją przeżyć.

Przeżycie muzyczne jest skomplikowanym i bardzo subtelnym procesem duchowym, zależnym od aktywności odbiorcy, jego nastawienia psychicznego, a przede wszystkim od odpowiedniego słuchania. Słuchania nie w znaczeniu przeżywania wrażeń zmysłowych, biernego odbierania dźwięków, lecz jako psychicznego przetworzenia i wyczucia koncepcji twórczej. Poziom i sposób słuchania są różne w poszczególnych epokach, kulturach lub rasach, różne u różnych ludzi, zależnie od ich temperamentu i umysłowości. Zasadniczo — ludziom pewnej epoki właściwe jest wspólne nastawienie psychiczne, pewna w ogólnych zarysach niezmieniająca się forma słuchania. Ze zmianą stylu muzycznego, mentalności epoki wytwarzają się lub wracają dawne formy słuchania muzycznego. Każda epoka słucha „innymi uszyma".

Jak zróżnicowanym jest proces słuchania, wskazuje różnorodność interpretacji dzieł wielkich mistrzów, w okresach po sobie następujących. Tak naprzykład: romantycy słuchali Bacha nastrojowo; w muzyce jego szukali treści ideowej, poetyckiej lub uczuciowej. W okresie muzyki programowej dosłuchiwano się symbolistyki tonów i malarstwa dźwiękowego. Uważano, iż muzyka Bacha w swych rytmach, barwach dźwiękowych i harmonii jest ilustracją pewnych zdarzeń zewnętrznych. Dla współczesnej generacji natomiast — dzieła wielkiego mistrza są dźwięczącą architektoniką, dźwięczącą matematyką, — istotą i treścią ich jest forma.

W tych odmiennych interpretacjach krystalizują się dwa sposoby słuchania: romantyczny, szukający treści uczuciowej i formalistyczny, koncentrujący się na dźwięku, rysunku melodii i rytmie. („muzyka jako pięknie brzmiąca forma" — Hanslick).

Przeglądając dzieje muzyki, spostrzegamy pewne symptomatyczne, stale powtarzające się zjawisko: brak zrozumienia — a co gorsze — oburzenie szerokiej publiczności a nawet i fachowych krytyków, wobec utworów operujących nowymi, dotąd nieznanymi koncepcjami. Słuchacz przyzwyczajony do pewnych ustalonych form wypowiedzi muzycznej, uważa każdą „nową" muzykę za bezwartościową. W swej krytyce jest zazwyczaj tak bezwzględny, iż z góry odrzuca wszelką możliwość psychicznego przystosowania się do nowych wrażeń. Swe stanowisko motywuje niemelodyjnością tematów, jaskrawością dźwięków, chaosem rytmów, i t. p. „Taka" muzyka wywołuje uczucie przykrości, niezadowolenia, — skazana jest przez słuchacza na zagładę!

Bezradność i oburzenie szerokiej publiczności wobec każdej „nowej" muzyki, tłumaczymy tym, iż nieodpowiednie nastawienie psychiczne, słuchanie nie odbierające promieniowania danego utworu, nie pozwala słuchaczowi znaleźć w nim wartości estetycznych, a tym samym przeżyć go i zrozumieć.

Dzieła muzyki współczesnej, słuchane „romantycznie" są niezrozumiałe, oczywiście „bezwartościowe", znamionuje je duchowa próżnia. Nie zależy to od ilości dysonansów, przykrych dzwięków! Muzyka z epoki romantyzmu wytworzyła pewną formę słuchania. Będąc obrazem życia duchowego twórcy wychowywała słuchacza, by skierował swą uwagę na utajoną w muzyce treść wewnętrzną. Słuchacz romantyczny oczekuje więc nastroju, wzruszenia uczuciowego. Tego mu nie może dać muzyka współczesna. Nie obarczona subiektywnymi przeżyciami kompozytora, posiada treść ściśle muzyczną.

Muzyki współczesnej nie rozumieją ci bezwolnie poddający się sile dźwięków, oczekujący z zamkniętym mi oczyma, by muzyka uniosła ich w sfery fantazii, daleko poza wszelką realność; obsypują ją więc zarzutami, iż jest intelektualna, spekulatywna „bo nie wyraża uczuć".

Z takich „romantycznie" obciążonych słuchaczy składa się większość naszej publiczności. Szkoda! Nie dla muzyki nowej, lecz dla nierozumiejących jej.

Dr. Sydonia Pfau.

MIRA ZIMIŃSKA



znakomita wykonawczyni starych piosenek, odnosi obecnie wielki sukces w teatrze Letnim w „Żołnierzu Królowej Madagaskaru", świetnie przerobionym przez Tuwima i wyreżyserowanym przez Warneckiego.

ARKADIUSZ AWERCZENKO

Ja i teatr

(Humoreska)

Tłom. M. O.

Miałem zawsze wielką pasję do teatru, lecz nigdy nie miałem okazji, by w nim bywać. Zdarzyło się jednak pewnego razu, że zmarł mój bogaty wuj, którego zresztą bardzo mało znałem, — i to dało mi możność otwarcia własnego teatru.

Wynająłem przeto bardzo piękny, lecz dotąd pustkami świecący budynek teatralny, zaangażowałem najlepszy zespół wraz z reżyserem, uczniem Maxa Reinhardta, co mi dawało rękojmię, że mój teatr będzie najlepszy w całym mieście. Oświadczyłem mojemu reżyserowi, że na otwarcie sezonu mam zamiar wystawić „Otella" Szekspira.

— Więc kiedy zwołamy zebranie? — zapytał reżyser.

— W jakim celu zebranie?

— Ho, ho, mój drogi! Pan sądzi, że wystawienie „Otella" w inscenizacji Maxa Reinhardta, to taka prosta rzecz?

Kiedy się wszyscy aktorzy zebrali, reżyser zaczął:

— Szanowni państwo! Jeżeli spojrzymy retrospektywnie na dzieje „Otella", to się przekonamy, że do roku 1889 ruch Bakoński miał tylko znaczenie teoretyczne dla całości...

Tak przeszło pół godziny. Aktorzy ziewali, aktorki poprawiały fryzurę. W końcu przerwałem:

— Komu powierzymy rolę Otella?

Gdyby spojrzeniem można było uśmiercić, padłbym w tej chwili trupem. Reżyser spojrzał na mnie tak, że poczułem krople zimnego potu na skroniach.

— Właśnie jutro rano jadę do Stratford on-Avon — ciągnął reżyser, — żeby na miejscu zbadać historyczne tło i warunki, w jakich powstał „Otello"...

— No, a kto będzie grał rolę Otella? — Zapytałem bojaźliwie, udając, że nie patrzę na reżysera.

— No, zdaje się, że tu może być mowa tylko o mnie! — powiedział aktor Korałow, wypinając szeroką pierś.

— Powiedzmy...

— Jutro wyjeżdżam...

— Jakto? Jeżeli pan ma grać Otella, nie może pan wyjechać!

— Muszę. I to do Abisynii...

— Cooo? — poderwali się wszyscy z miejsc. — Jako ochotnik?

— Ależ nie! muszę przestudiować na miejscu antropologię i zbadać, do jakiej właściwie rasy należał Otello. Przecież jest olbrzymia masa ras i szczepów murzyńskich. Trudno zabierać się do studiowania roli, nie znając warunków lokalnych, w których żył i wzrósł Szekspirowski bohater. Nie zapominajcie, panowie, że gramy tragedię wielkiego Williama Shakespeare'a!...

— Brawo! Tak, tak! — odezwały się głosy.

— Idźmy dalej! — powiedziałem, już całkowicie speszony. — Kto będzie Desdemoną?

— Ja — powiedziała bohaterka — ale nie umiem ani słowa po włosku...

— A po diabła pani włoski?...

— Jak to? Chyba nie mogę grać córki dumnego miasta Świętego Marka, póki nie ujrzę Canale Grande, Campanilli i Ponte dei Sospiri. Jadę do Wenecji!

— To nie zła myśl! — powiedział dekorator. — Jadę z panią!

— A w jakim celu? — spytałem, trochę pobladłszy.

— O ile panu wiadomo, cała tragedia rozegrała się dlatego, że Jagon ukradł Desdemonie wenecką chusteczkę... Następnie będę musiał pojechać do British Museum w Londynie, żeby zobaczyć dokładnie, jak wygląda miecz Otella. No przecież nie mogę projektować kostiumów z własnej fantazji!...

— Moi państwo! — powstałem z miejsca — widzę, że się zabieracie do dzieła z prawdziwym zapałem. Spróbujmy to wykorzystać i posunąć się w Reinhardtowskiej inscenizacji dalej jeszcze, niż sam wielki Reinhardt! Jak państwo wiedzą, w spisie osób jest powiedziane na końcu: Posłowie, Muzykanci, Marynarze, lud wenecki i t. d. Trzeba będzie nawiązać stosunki z jakimś poselstwem, żeby ci nasi „posłowie" mogli dokładnie przestudiować swoje role. „Muzykantów" skierujemy do konserwatorium, to im napewno nie zaszkodzi. Mam tylko pewną trudność z marynarzami. Trzeba będzie zadzwonić do Ministerstwa Wojny i poprosić, żeby nam udzieliło pozwolenia na przeszkolenie naszych „marynarzy" na jednym z okrętów wojennych. Również trzeba wziąć kilku instruktorów artyleryjskich, bo, jak państwo wiedzą, w pierwszym akcie Brabancio mówi: „Biją z dział!... Okręt wodza poznaję!..." Ja sam, jako dyrektor teatru, muszę też w jakiś sposób przyczynić się do uświenienia widowiska!

— Tak, tak! — rozległy się głosy.

— Lecz jak? — ciągnąłem dalej. — Na to potrzeba wiele pieniędzy. Otóż jutro rano specjalnie udaję się do Mennicy Państwowej i składam ofertę na przyjęcie mnie na zwykłego, prostego robotnika. Poznawszy dokładnie tajemnicę produkcji pieniędzy, będę mógł zabrać się z państwem do solidnej pracy nad wystawieniem „Otella". Mam nadzieję, że w przeciągu jakichś pięciu lat uda się to nam osiągnąć. A tymczasem, moi państwo, dowidzenia.

I tak rozeszliśmy się w zgodzie...

AKTUALIA

Pierwsze kroki baletmistrza Leontiewa w Operze Warszawskiej

Nie lada odwagi trzeba było, aby objąć kierownictwo baletu teatru Wielkiego. Bo po pierwsze — cudzoziemiec! Ale czyż inaczej bywało przez cały wiek XIX w tym teatrze z jedynym tylko wyjątkiem Romana Turczynowicza?! gdybyśmy nie przyjęli Leontiewa, czy nie stworzylibyśmy przykrego precedensu? Chwalić Boga, w sześciu stolicach świata teraz baletmistrzują Polacy: Ciepliński i Niżyńska, Romanowski i Trojanowski, Karnecki i Wierzbicki, nie bądźmy więc ksenofobami, bo nie mamy ku temu prawa. Po drugie — że Leontiew miał takiego pecha, iż odrazu dla debiutu „dostał" mazura ze „Strasznego dworu". Rzeczywiście, sprawa trudna, ale gdyby każdy baletmistrz mógł układać tylko tańce swego narodu, do czegobyśmy doszli? Trzebaby do „Carmen" sprowadzać Hiszpana. I to „białego", bo ojczyzna Carmen — Sevilla — już dawno jest w zasięgu wojsk powstańczych.



S. Leontiew

Jakiż był ten mazur ze „Strasznego dworu" w układzie Leontiewa? Trochę rzeczywiście niezwykły. Ale nic zdrożnego nie zawierający. Może należało uniknąć podnoszenia tancerek przez tancerzy i dziwacznego, a niestosowanego bocznego „battements" solistki w finale. Ale to

drobiazgi. Całość skrzyła się ogniem mazurowym, była werwa, był ruch, a zespół dowiódł, że ma mazura „we krwi". Inaczej nie mogłoby wcale być u potomków tanecznych Turczynowicza i Popiela, największego z mazurzystów wszystkich czasów.

Potem przyszły „Aida" i „Carmen". Jedno i drugie rzecz niełatwa. Bo kto wie, jak to dawniej, za czasów staro-egipskich tańczono? I czy w „Carmen" dbać o ścisłość regionalną i figuralną tańców? To też naogół baletmistrzowie nie troszczą się o taką pedanterię .Starają się o zachowanie elementarnych pierwiastków tego, co w tańcu nazwano stylem „egipskim" i „hiszpańskim" i na tem tle haftują te lub inne desenie taneczne.

Leontiew interesująco rozplanował akcję taneczną w świątyni („Aida"). Postawił jedną solistkę przed arcykapłanem (Radlińska), a drugą za nim (Szatkowska), wysuwając potem, przejściowo, na pierwszy plan, i słusznie, bo ją arcykapłan chwilami zasłaniał. Zespół akompaniował solistkom w nowoczesnym układzie symchoryjnym, to zn. niejednolitym. Tworzył jakby zespół orkiestrowy, w którym poszczególne instrumenty, grając razem, tworzą harmonijną całość. Obie solistki, tu właściwiej, niż gdzieindziej obsadzone, były najzupełniej na miejscu. Podczas, gdy z lewej strony przewodziły zespołowi ładnie się pozujące Kamińska i Grottówna, z prawej czyniły to wzorowo czołowe koryfejki: Biernacka i Stanisławska.

Akt III dał duet Karczmarewiczówny ze Śnieżyńskim, którzy tańczyli coś zupełnie podobnego również w IV akcie. Karczmarewiczównie ten rodzaj tańca poprostu nie odpowiada, mniej nawet, niż jakikolwiek inny, ale była i tu poprawna. Śnieżyński wyglądał pięknie i tańczył zupełnie dobrze. Ciekawe, że Leontiew skasował tu tradycyjny taniec „murzynków" i stworzył korowód zespołowy, prowadzony świetnie przez wybitnie utalentowane Pokrzywińską i Stanisławską.

Tańce aktu IV miały tę wielką zaletę, że były umiejętnie wplecione w całość akcji. Doskonałe było zwiastowanie zwycięstwa przez wspaniałe skoki gońców (najpierw Dobiecki, potem Kopiński i Słupczyński — wyśmienici skoczkowie). Wielce estetyczne — wejście tryumfatora na plecach jeńców (ładnie się prezentujący Cywiński). Ale najciekawszą ze wszystkiego była impresjonująca scena niewolnicy, smaganej powrozami. Szatkowska była tu porywająca! Tu dopiero pokazała, co potrafi i w jakim kierunku powinna przede wszystkim być spożytkowana. Ewolucje finałowe mniej się podobały.

„Carmen" w II akcie wypadła raczej blado. Były tu poprawne partie solowe Szatkowskiej i Radlińskiej, z których pierwsza, zwłaszcza, ujawniła dużo nerwu „hiszpańskiego". Rodzaj ten bardziej, niż inne, odpowiadał również Żadejkównie, a nade wszystko Stanisławskiej, która w „Carmen" nareszcie miała możność wyładowania całej pełni swego kipiącego temperamentu tanecznego. Uczyniła to zwłaszcza w IV akcie, przewodząc lewemu skrzydłu zespołu, gdy na czele prawego Tercet: Żadejko, Borkenhagerówna i Grottówna był raczej bezbarwny. Nie zwrócił także na siebie uwagi niczym szczególnie interesującym duet Szatkowskiej z Cywińskim, natomiast najlepiej ułożonym był septet z Dobieckim na czele, obfitujący w szereg pięknych momentów i sporo wielce pomysłowych ewolucji. Dwa terceciki dookoła Dobieckieigo stanowiły: Stanisławska, Górska i Biernacka — z lewej, a Żadejkówna, Glinczanka i Pokrzywińska — z prawej.

Najwięcej tańców było w „Dzwonach z Kornewilu". Wszystkie niemal odmiany tańca były tu reprezentowane. Układy — nader pomysłowe i niebanalne. Zaczęło się od wybitnie modernistycznego tańca dzwonów, zręcznie prowadzonego przez Radlińską. Potem był gawot w klasycznej stylizacji, cały niemal tańczony na palcach. Solistką była tu Szatkowska, której rasowo partnerował Śnieżyński. W ludowej francuskiej 'Burlesce" przodowali Kopiński i Słupczyński. Wypełnione tu były komiczne wejścia Szatkowskiej i Radlińskiej. W tańcu „Valse lente" o układzie klasycznym, dość wszakże zmodernizowanym, Karczmarewiczówna pokazała, że potrafiłaby jeszcze znacznie więcej, sądząc z jej „grands jetés" i podwójnych piruetów. Zgrabnie sekundował jej Dobiecki. Niedostatecznie spożytkowano jej ogromne możliwości również w ściślej klasycznym tańcu „La Co‹uette", w którym z czterech jej akompaniujących par wyróżniła się wyraźnie przodująca para: Stanisławska-Biernacka, choć całkowicie na wysokości zadania były również pary: Pokrzywińska-Kamińska oraz Glinczanka-Żadejkówna. Świetnie spisał się w tańcu normandzkim pracowity i zdolny Miszczyk, a otaczał go kwartet najlepiej się rozwijających jego koleżanek: Biernacka, Gliczanka, Stanisławska i Nowakówna (pięknie wschodzący młodziutki talent). Szczyt sukcesu osiągnęła wszakże stale bisowana arcydoskonała groteska, w której był świetny nietylko wypróbowany już w tym kierunku Żadejko, ale również Grottówna, która nagle okazała się specjalnie parodystycznie uzdolnioną. To odkrycie jej możliwości czyni prawdziwy zaszczyt baletmistrzowi Leontiewowi.

Henryk Liński

S. PODHORSKA - OKOŁÓW

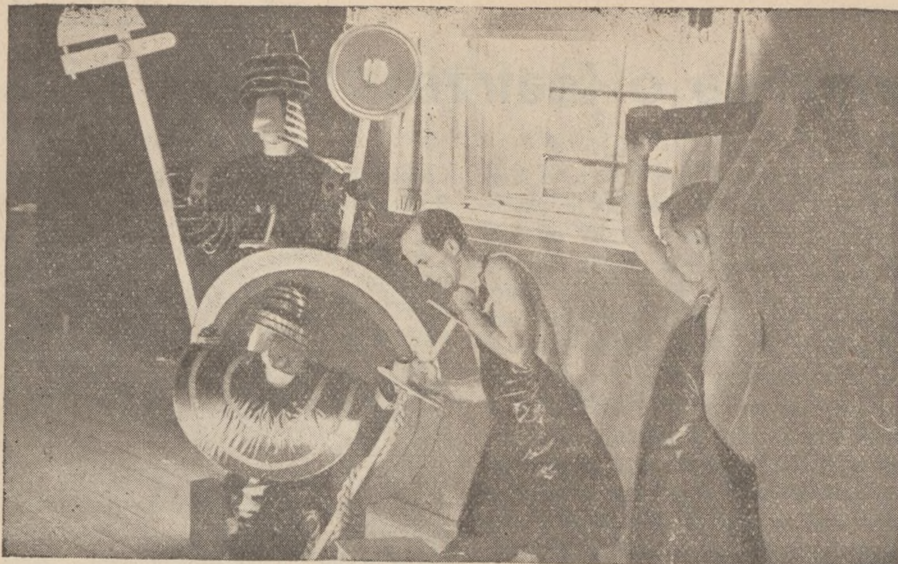
Objazdowy teatr „Płomyka" dla dzieci

Pamiętano tu o wszystkim i wszystkich. Dla młodszych zmontowano teatrzyk kukiełek w duchu popularnych przedstawień „Baja" na Żoliborzu. Dla starszych ułożono program artystycznie bogaty, działający silnie na zmysły, wyobraźnię i uczucia. Dekoracje, kostiumy, oświetlenie przy pogodnym prymitywiźmie przemyślane do głębi, doskonale skoordynowane z treścią inscenizowanego utworu. Aktorów wystudiowano, przetrawiono, wycyzelowano, jak rzadko gdzie się zdarza w teatrze dla dorosłych.

Zapomniano tylko o jednym: że to jest objazdowy *teatr bezpłatny dla dzieci proletarjatu wiejskiego i miejskiego*, we wszystkich zakątkach Rzeczypospolitej. Nie można do teatru tak bardzo specjalnego przykładać sprawdzaniu wrażeń publiczności, zblazowanej przerostem technicznych udoskonaleń i eksperymentów psychologicznych. Nie należy również ufać poklaskowi gromadki dzieci warszawskich, otrzaskanych z barwnym i zmiennym życiem ulicy i teatrem, dzieci, które, jak to nam oznajmiła p. Starska, były świadkami wszystkich prób i uczestniczyły, jako element kontrolujący, w budowania widowiska.

Trzeba sobie uprzytomnić fakt, że ten teatr otworzy zaczarowany świat złudzeń zarówno przed przedwcześnie dojrzałym dzieckiem proletariusza miejskiego jak przed półdzikim małym poleszukiem, czy białorusinem. I że jeżeli nie wszystkie dzieci warszawskie zdawały sobie sprawę z tego, co się dzieje na scenie i nawet inteligentny dorosły widz nie zawsze mógł się połapać w osobliwościach gwary śląskiej, którą przeładowano tekst (aż dwa numery z ogólnej liczby pięciu), to jak zareagują na niezrozumiałe widowisko dzieci o nierozbudzonej wrażliwości estetycznej, o często przytępionym aparacie myślowym za to o nadmiernie pobudliwej fantazji? Olśni je ono bogactwem dekoracyjnym, oszołomi i przerazi makabrycznością (inscenizacja poezyj Tuwima „Śląsk śpiewa"), oderwie od życia, ale ich do niego nie zbliży, nie zespoli, nie zachęci do wydobycia z tego mizernego najczęściej środowiska proletariackiego istotnych wartości życiowych.

Wyjątek pod tym względem stanowią



Inscenizacja poezji Tuwima „Śląsk śpiewa".

pewne momenty bajki dla dzieci młodszych „O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku", a mianowicie tam, gdzie szewczyk odrzuca propanowany mu tron, gdyż nad splendor władzy ukochał swoją pracę, swoje rzemiosło.

Ale tu obok tej idei b. nowoczesnej i dla dzieci mało przekonywującej (każdy smarkacz woli być królem niż szewcem, nawet gdy król jest niedołężnym starcem, a szewc junakiem) przemycano pierwiastek demagogiczny. Rycerze przedstawieni są jako samochwały i tchórze, szewczyk, jako bezinteresowny bohater.

Otóż dziecko nie zna historii. Jego wyobraźnia umiejscawia wszystko na płaszczyźnie teraźniejszości. Rycerz i żołnierz to dla niego jedno. A dalsze wnioski pozostawiane są jego uczuciu, bez uzupełniających komentarzy.

I jeszcze jedna uwaga natury pedagogicznej. Dziecko inaczej pojmuje groteskę niż dorośli. To, co jest brzydkie i śmieszne, musi być niedobre, antypatyczne, odpychające. Dlaczego w takim razie kukiełka ucharakteryzowana jest na oschłą guwernantkę? Przecież reprezentuje ona nauczycielstwo, a zadaniem teatru dla dzieci powinno być budzenie zaufania i sympatii do nauczycieli, nie odwrotnie. Dzieci, zapytane po przedstawieniu, która kukiełka najwięcej im się podobała, odpowiedziały jednocześnie: — Królewna!, — bo tylko królewna nie była karykaturą.

Jeżeli chodzi o repertuar dla dzieci starszych, to dużo humoru i zabawy, bezpretensjonalnej dynamiki scenicznej wnosi obrazek śląski „U Kłaptaczy".

Inscenizacja wiersza Tuwima „Śląsk śpiewa" zamiast dać apoteozę pracy hutnika, uplastycznia jej ponury tragizm. Dekoracyjna kompozycja czarno-złota, skąpana w świetle czerwonym, to ilustracja jakiegoś piekła pracy przymusowej, do którego ściąga się dziecinną wyobraźnię.

Obrazek „Pan Jezus w dziedzinie", doskonale rozwiązany pod względem inscenizacyjnym, zakwestionowany został przez Ministerstwo W. R. i O. P., chyba z powodu zbyt trudnego dla dzieci ujęcia tematu. Wiejski pastuch modli się codzień do Chrystusa. Pewnego dnia, wybucha w nim bunt.

— Nie będę pasł Daj mi Jezu, pieniędzy!

— Tylko o pieniądze Ci chodzi? — przemówił Chrystus.

— Tylko o pieniądze! —

Z oczu Chrystusa zaczynają kapać łzy. Każda łza zmienia się w perłę. Pastuch zgarnia je do torby i odchodzi. Ale nazajutrz ludzie, idący w pole, zobaczyli pusty cokół figury przydrożnej. Chrystus opuścił wieś.

— Dlaczego pan Jezus odszedł? — zapytało jedno z dzieci, obecnych na przedstawieniu. Symbolika poetycznej legendy zbyt jest widać skomplikowana dla umysłu dziecinnego. Wymaga kamentarza, nie tłomaczy się dostatecznie sama przez się. A przy tym ta chciwość nędzarza na pieniądze, które mu umożliwią wyjście z zaklętego koła całożyciowej poniewierki, aż nad to zrozumiałe w dzisiejszych warunkach wiejskich...

Nie widziałam ostatniego numeru „Od Beskidów do Bałtyku" (folklor wszystkich dzielnic Polski). Przypuszczam, że równie barwny i zajmujący, jak i reszta programu, który domaga się jednak starannej rewizji. Pierwszą okrężną podróż młodego teatru po kraju należy traktować, jako eksperyment wstępny do dalszej pracy, która może mieć niesłychane znaczenie propagandowe.



Kukiełki królewny i Ochmistrzyni do bajki M. Konopnickiej „O czarownicy, straszliwym smoku i dzielnym szewczyku".

Najnowsze wydawnictwa o teatrze

Polskie wydawnictwa o teatrze i zagadnieniach sceny są, jak wiadomo, bardzo nieliczne, mimo bowiem przywiązania i zamiłowania polskiej publiczności do teatru — książki z tej dziedziny znajdują niewielu nabywców i dlatego wydawcy nie kwapią się z publikowaniem prac, poświęconych dziejom teatru i sztuce scenicznej. Z tego więc powodu cała polska literatura o teatrze bez trudu zmieściłaby się w niewielkiej szafce bibliotecznej i na pewno sporo by jeszcze luźnych półek pozostało w oczekiwaniu na zrzadka ukazujące się publikacje o teatrze. Taki stan rzeczy ma oczywiście bardzo złe strony, zwłaszcza jeżeli chodzi o pedagogikę teatralną, gdyż w uczelniach teatralnych adepci sceny po prostu nie mają źródeł i podręczników do swych wielostronnych studiów nad sztuką sceniczną i dziejami teatru i literatury dramatycznej. W tym kierunku ma już wkrótce nastąpić radykalna zmiana i zasadnicza poprawa, bowiem dla zaradzenia ubóstwu naszej literatury teatrologicznej wydział reżyserski Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w porozumieniu z Ministerstwem Oświaty przy czynnym współdziałaniu wybitnego znawcy teatru, naczelnika Wydziału Sztuki dra Zawistowskiego — zamierza wydać 12 tomową bibliotekę teatrologiczną, w której znajdą źródłowe opracowanie przez specjalistów następujące tematy: historia teatru i dramatu (w opracowaniu Rogowicza i dra Terleckiego), teatr współczesny (opr. Karol Husarski), nowoczesna reżyseria i inscenizacja (Leon Schiller), teatr w Polsce (Bohdan Korzeniowski), Historia Opery (K. Stromenger), Historia tańca widowiskowego (prof. Głowacki), Kostiumologia (Łagowski) oraz dwie antologie poświęcone twórczości aktora i teorii teatru i dramatu.

Jak widać z powyższego, czynniki, kierujące kształceniem młodych pokoleń aktorskich, poważnie myślą o zapełnieniu luk w naszej literaturze o teatrze i, o ile powyższy plan wydawniczy zostanie zrealizowany, można będzie mówić już poważnie o położeniu pierwszych trwałych fundamentów pod rozwój piśmiennictwa z tej dziedziny.

Tymczasem raz wraz ukazują się samorzutnie książki, które wzbogacają tę ubogą gałąź naszej literatury bądź trwałymi przyczynkami historycznymi, bądź — teoretyczno-estetycznymi.

Kilka słów poświęcić pragnę tegorocznym wydawnictwom z tej dziedziny.

...ę przede wszystkim słowo o krót-kiej monografii *Jana Lorentowicza o Mieczysławie Ćwiklińskiej.* Książka ta wyszła w cyklu „Scena Polska", który ofiarnie wydaje Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej (t. zw. T. K. K. T.). Zapoczątkowany typ krótkich syntetycznych monografii o najwybitniejszych aktorach z racji ich jubileuszu zawiera już trzy cenne prace wydane w roku ubiegłym, a mianowicie Leona Schillera o Junoszy Stępowskim, Wiliama Horzycy o Aleksandrze Zelwerowiczu i Adama Grzymały-Siedleckiego o Solskim. Jak widać z tego wyliczenia zmobilizowano pióra najświetniejszych znawców teatru polskiego różnych epok. Do tego cyklu wszedł i wymieniony szkic Lorentowicza, szkic mistrzowski, napisany z lekkością najświetniejszych piór essaistów francuskich, charakteryzujący naszą znakomitą artystkę wnikliwie i subtelnie i z tym figlarnym wdziękiem, który tak jest znamienny dla Ćwiklińskiej.

Z książek, które są bardzo cenne, bardzo pożyteczne i potrzebne, wymienić należy *„Zarys nauki żywego słowa"*, napisany przez prof. dra Wieczorkiewicza i przez dwóch aktorów: Jana Kochanowicza i Henryka Szletyńskiego. Kult żywego słowa, pielęgnowany na scenie, zyskał w tej książce dzieło, które — po fundamentalnych pracach Juliusza Tennera z przed lat 30, poświęconych technice i estetyce żywego słowa—otwiera nowe—poniekąd — horyzonty w tej dziedzinie, opierając się na zdobyczach fonetyki polskiej w ostatnich latach, a zwłaszcza na badaniach profesora Tytusa Benniego. Ten zarys nauki żywego słowa zadość uczyni zarówno potrzebom szkolnictwa, jak i adeptów sztuki aktorskiej. Po przez prawdy teoretyczne (opracowane przez prof. Wieczorkiewicza), po przez opanowanie biegłości mowy (w opracowaniu aktora Szletyńskiego) aż do estetycznych efektów recytacyj (w opr. aktora J. Kochanowicza) — książka wyczerpuje rzeczowo całokształt zagadnienia kultury słowa i jest wielce cennym nabytkiem w tej dziedzinie.

Krótkie słowo poświęcić muszę broszurce, świeżo wydanej przez Antoniego Sikorskiego o *„Szkole Aplikacyjnej przy byłych teatrach rządowych warszawskich i jej wychowańcach w latach 1908 — 1915"*. Broszurka ta zestawia dane dotyczące tej uczelni, grupuje głosy krytyki o corocznych popisach jej pupilów, wreszcie kreśli sylwetki wybitniejszych jej wychowańców, wśród których znaleźli się bądź ...teczni bądź wybitni aktorzy, jak Bro...owna, Bonecki, Buszyński, Tadeusz Chmielewski, Myszkiewicz, Skoneczny, Socha, Tom, Węgierko i wielu innych.

Z prawdziwą satysfakcją sygnalizuję zjawienie się urzędowego wydawnictwa Krakowskiego Kuratorium Szkolnego, poświęconego *„Teatrowi Szkolnemu w Krakowie"*, Wydawnictwo to w sposób rzeczowy ocenia niezwykle doniosłe rezultaty osiągnięte w ciągu trzyletniej pracy Juliusza Osterwy nad sprawą organizacji teatru szkolnego o nowym typie. Były Kurator okręgu Krakowskiego p. Godecki podkreśla, że poza wielkimi wartościami kształcącymi i wychowującymi, teatr szkolny, zorganizowany przez Osterwę, stał się placówką, na terenie której iściły się zbiorowe o wysokiej wartości duchowej wspólne przeżycia młodzieży. Wydawnictwo to, w szeregu artykułów obrazujące drogi i rezultaty Krakowskiego teatru szkolnego, ma znaczenie prawdziwie dydaktyczne: jest jednym z pierwszych rzeczowych przyczynków do rozwiązania szerszej miary zagadnienia wychowawczego, jakim jest Teatr Szkolny w ogóle. Byłoby więc niezwykle pożądane, aby zarówno władze szkolne i sfery nauczycielskie w całej Polsce, jak i wszystkie dyrekcje teatrów, krytycy teatralni i szersza opinia zaznajomiły się z tym niezwykle cennym wydawnictwem Krakowskiego Kuratorium Szkolnego.

E. Świerczewski.

IRENA EICHLERÓWNA



wystąpi w grudniu jako „Judyta" Giraudoux w Teatrze Nowym w Warszawie w reżyserii Leona Schillera.

Z teatru katowickiego

Dyr. Sobański, w 10-tym roku swej dyrekcji teatru w Katowicach, prowadzi tę placówkę, jak zwykle dotychczas, pożytecznie i celowo.

Po uroczystej inauguracji sezonu — o czym zamieściliśmy obszerną relację w Nr. 2 „Sceny i Sztuki" — w połowie listopada wystawiono „Tessę" Giraudoux, w końcu zaś listopada — po uroczystym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury w Katowicach — odbyła się w obecności przybyłych z Warszawy członków Akademii — uroczysta premiera sztuki akademika literatury K. H. Rostworowskiego „Niespodzianka".

Prasa katowicka (Polska Zachodnia, Przegląd Codzienny, Polonia i in.), w jaknajgorętszych wyrazach pochwaliły inscenizację i grę „Tessy", a zwłaszcza pp. Zofię Grzębską (Tessa), Zofię Barwińską (Flora), Marię Sierską, Zbyszewską (Kate), Kostrzewskiego, St. Czajkowskiego (Dodd), Jastrzębskiego (Trigorin), Andrzejewskiego itd. Bardzo znaczne pochwały zyskał reżyser widowiska dr. Leopold Pobóg-Kielanowski, który bynajmniej nie wzorując się na inscenizacji warszawskiej, dał całość doskonale zmontowaną, świetnie zagraną w scenach zbiorowych i wybornie obsadzoną.

Jak stwierdza prasa, publiczność katowicka była „Tessą" zachwycona, a wykonawców obdarzono oklaskami i kwiatami.

Nie mniejszym sukcesem było wystawienie „Niespodzianki", o której zamieścimy dłuższą korespondencję w następnym numerze „Sceny i Sztuki".

W poprzedniej korespondencji opuszczono dopisek „przedruk z „Czasu" i podpis „A. W.".

Otwarcie teatru w Kaliszu

Już 22 lata minęło od czasu jak Kalisz stracił swój teatr. Przez ten długi okres miasto pozbawione było kultu żywego słowa. Co pewien czas zaglądały wprawdzie do Kalisza przeróżne zespoły artystyczne, które jednak nie dawały tgeo, czego wymagali miłośnicy sceny.

Po tak długim okresie miasto otrzymało wreszcie swój własny teatr, zawdzięczając to przede wszystkim Premierowi i Jego wydatnej pomocy, wskutek czego gmach został ukończony a inauguracyjne przedstawienie odbyło się wystawieniem komedii Blizińskiego „Pana Damazego".

Na posiedzeniu swym Rada uchwaliła nazwać teatr miejski im. Wojciecha Bogusławskiego, który nie jest obcy Kaliszowi. Wielki ten artysta już w r. 1800 na scenie teatru kaliskiego i wystawiał wiele komedyj i dramatów cieszących się dużym powodzeniem.

Wyjątek z pamiętników Bogusławskiego głosi: „Ktokolwiek znał w owym czasie miasto Kalisz, które przez cały dzień niemal pustym było, rozumiał zapewne, że ledwie w nim kilkunastu ochoczych do uczęszczania na widowiska znajdzie się amatorów. Ale zadziwił się bezwątpienia i niepomału, kiedy około g. 6 wieczorem ujrzał mnóstwo powozów, jeden za drugim jadących, w których pośpieszali obywatele z całymi rodzinami swoimi na teatr".

Tak więc zachęcony tym powodzeniem Bogusławski, przez wiele lat przeważnie w porze letniej przyjeżdżał do Kalisza z teatrem na gościnne występy.

W r. 1914 w pamiętne dni sierpniowe, kiedy Kalisz uległ najazdowi pruskiemu, po ogólnym zbombardowaniu miasta i gmach teatru podzielił los nieszczęsnego miasta, w pierwszych latach po wojnie rozpoczęto budowę gmachu, który jednak ze względu na brak finansów nie mógł być ukończony. Dopiero dzięki zainteresowaniu się premiera gen. Sławoj-Składkowskiego, zarząd miejski energicznie przystąpił do dalszej budowy i obecnie okazały gmach, położony w malowniczym miejscu nad rzeką Prosną, został ukończony. Ulice w pobliżu teatru, dotychczas zaniedbane, również są doprowadzone do porządku.

W dniu otwarcia teatru specjalna delegacja ZASP'u z Warszawy ofiarowała teatrowi kaliskiemu popiersie W. Bogusławskiego.

Tak więc teatr dźwignięty z gruzów, zbudził się do życia, by krzepić kulturę żywego słowa w prastarym piastowskim grodzie.

Otwarcie teatru w Kaliszu nastąpiło w dniu 14 listopada pod kierunkiem artystycznym Iwo Galla.

Nazwisko Galla daje rękojmię, że zamierzenia teatru będą artystyczne i społeczne.

Zespół aktorski, utalentowany, pełen zapału, składa się z sił młodych, przeważnie od wielu lat pracujących z Gallem. Listę zespołu stanowią: H. Gallowa, St. Gintelówna, J. Gozdecka, H. Haniecka, H. Libicka, I. Orzecka, S. Byliński, S. Dębicz, J. Korczyński, E. Ławski, S. Malatyński, A. Rokossowski oraz do komedii muzycznej Zofia Lubicz.

Na otwarcie dano „Rozbitków" Blizińskiego, po czym wejdzie na scenę repertuar nowy zagraniczny i polski: Szaniawski, Rittner, Zawieyski, Szczepkowska, Bunsch, Szelburg-Zarembina, Gojawiczyńska. Szeroko przewidywane są przedstawienia szkolne i popularne, a także dla bezrobotnych. Teatr kaliski jest jednym z najtańszych teatrów, gdyż duża widownia umożliwia ceny biletów od 20 gr. do 3 zł. łącznie z programem i szatnią.

Aby mieć możność dłużej przygotowywać sztukę — gdyż teatr będzie obywać się bez suflera i bez inspicjanta — przewidywane są wypady autobusem do najbliższych miasteczek, raz lub 2 razy w tygodniu, jak Sieradz, Błaszki, Turek, Konin i inne, dokąd zespół kaliski będzie wyjeżdżać po próbie, a wracać po przedstawieniu.

Jak widać z programu, praca będzie ciężka, lecz Kalisz, pragnąc stałego i dobrego teatru, — będzie go niewątpliwie otaczał należytą opieką, a społeczeństwo będzie zapełniało widownię.

TRIUMFY SZTUKI POLSKIEJ ZAGRANICĄ.

W ubiegłym miesiącu sztuka polska odniosła wielki sukces zagranicą: „Halka" na scenie Opery państwowej w Berlinie i „Nieboska komedia", wystawiona przez Teatr Narodowy w Budapeszcie w inscenizacji dyr. Nemetha — odniosły wielki triumf, ukazując zdumionej i zachwyconej publiczności i sferom artystycznym dwa nasze arcydzieła: muzyki i wielkiej poezji dramatycznej.

Szczegółowe relacje o tych dwuch uroczystościach podała prasa codzienna.

Doniosłość tego rodzaju propagandy za pośrednictwem dzieł najwyższego wymiaru — jest, oczywiście, nieporównanie głębsza i istotniejsza, aniżeli dorywcze zabiegi urzędowej naszej propagandy na łamach prasy zagranicznej w formie inspirowanych artykułów it. d.

Wymowa bezpośrednia dzieł genialnych jest tak wielka, że dopiero one mówią istotną, niezafałszowaną prawdę jednemu narodowi o drugim, one są istotnym pomostem, łączącym kultury dwóch narodów.

Należałoby zachęcić nasze czynniki oficjalne i społeczne, by na przyszłość jaknajgoręcej współdziałały z tą formą propagandy Polski na terenie międzynarodowym.

Piękna karjera artystyczna tancerza polskiego

(Rozmowa z J. Szabelewskim)

Jednym z uczniów szkoły baletowej, a potem tancerzy teatru Wielkiego był niedostrzegany tam przez nikogo młodziutki, a wybitnie utalentowany tancerz Jurek Szabelewski. Skromny, szczupły blondynek, ale bardzo ambitny, pracowity i pełen wiary w swe siły... Znudziło mu się wreszcie dreptanie gdzieś na tyłach, w końcu sceny, jako zwykły pionek zespołowy. Marzyły mu się laury nie zapomnianego Wacława Niżyńskiego, najgenialniejszego tancerza XX-go wieku, który był podstawą i filarem triumfalnego pochodu baletów „rosyjskich" Djagilewa po całym świecie. To też, gdy się dowiedział, że siostra wielkiego Wacława, znakomita baletmistrzyni Bronisława Niżyńska gromadzi zespół taneczny zagranicą, zebrał ostatnie grosze na bilet trzeciej klasy i wyruszył ku niej — po sławę...

Kilka lat nic nie było o nim słychać. Aż tu nagle w najpoważniejszych miesięcznikach tanecznych świata, w berlińskim „Der Tanz", w londyńskim „Dancing Times" zjawiały się coraz częściej entuzjastyczne zachwyty nad nowym geniuszem tanecznym, zwącym się tajemniczo: „Yureck Shabelevsky". Gdy zaś zaczęto mu już poświęcać specjalne artykuły, a jego fotografie pojawiały się na tytułowej stronie, nie trudno było poznać, że to ten sam... nasz... tutejszy Jurek Szabelewski, który przystosował się tylko do międzynarodowej pisowni, nie zmienił wszakże swego ulubionego zdrobnienia imienia ani nazwiska.

Dziś Jurek Szabelewski jest tak samo pierwszym solistą w najsławniejszym dziś zespole baletowym płk. de Basila, jak Wacław Niżyński był u Djagilewa. Korzystał świeżo z parotygodniowego urlopu i postanowił spędzić go na łonie rodziny. Przyjechał wprost z Londynu swym wspaniałym samochodem, który budzi dziś zachwyt na ulicach Warszawy, a jakąż dopiero sensację na Powiślu, gdy zatrzymuje się przed domem, gdzie nadal mieszkają jego rodzice, nie chcąc się rozstać ze skromnym mieszkankiem, choć syn proponuje im wspaniałe apartamenty na pryncypalnych ulicach.

Pamiętam jeszcze Jurka, gdy jako mały chłopaczek już zadziwiał mnie na popisach szkolnych swym zapałem i perfekcją techniczną. Zwracałem już wtedy uwagę na jego niepospolite zalety. Miło mi widzieć tak piękne ziszczenie się moich przewidywań, przyznaję, znacznie powiększone...

Zaprosił mnie na przejażdżkę po mieście i okolicach. Po drodze zapytuję:

— Niechże pan opowie, panie Jureczku, jak pan doszedł do tego wszystkiego.

Jurek przykręcił radioaparat w swej luksusowej limuzynie i opowiada:

— Była to prawdziwie cierniowa droga. Mniejsza już o pracę, bardzo wyczerpującą i męczącą, bo trwająca nieraz i posześnaście godzin na dobę. Ale trzeba było bardzo ciężko wywalczać sobie stanowisko, bo w świecie artystycznym talent i pracowitość nie są jedynymi podstawami. Ileż to intryg, ile przeszkód trzeba przezwyciężać! Jak umieć się cenić. Jak nie zbaczać z drogi prawdziwej sztuki dla łatwego zarobku, aby nie obniżać swego poziomu artystycznego. Jak mieć odwagę czasem cierpieć głód i odrzucać ponętne, lecz niezaszczytne propozycje, wręcz ubliżające dla kogoś, kto chce sięgać na najwyższe i najpoważniejsze szczeble Sztuki. którą szczerze umiłował...

— Długo pracował pan u Niżyńskiej?

— Rok przeszło. Bardzo wiele u niej zyskałem artystycznie. Miałem być zaangażowany do Djagilewa, ale gdy rzecz już była postanowiona, Djagilew właśnie umarł, a jego zespół się rozproszył. Z częścią jego zespołu zostałem zaangażowany do baletu mediolańskiej „La Scala", a stamtąd już w r. 1932 dostałem się do następcy Djagilewa — płk. de Basila, u którego stopniowo awansowałem aż do stanowiska pierwszego solisty.

— Gdzie występujecie?

— Podróżujemy po całym świecie. Jest w tym już, zresztą, pewna regularność. Listopad, grudzień styczeń — objazd po Północnej Ameryce ,dłuższy pobyt w Nowym Jorku, później całe Stany Zjednoczone i Kanada. Luty, marzec, kwiecień — Londyn i objazd Anglji. Między Ameryką a Anglią po drodze parodniowy popas i popis w Monte-Carlo i w Paryżu. Wiosna i lato — tournée po Europie i wypoczynek...

— Pamiętam, że u Djagilewa zawsze było wiele Polaków: Wójcikowski, Sławiński i Idzikowski na naczelnych stanowiskach, sporo na dalszych. Czy u płk. de Basila jest tak samo?

— Prawie. Po za mną jest na czołowym stanowisku Roman Jasiński oraz kilku innych moich kolegów z warszawskiej szkoły baletowej i tutejszego teatru Wielkiego: Narcyz Matuszewski, Jan Hojer, Marian Ladre, a świeżo przybył mój imiennik Jurek Łazowski, doskonale się zapowiadający.

— Więc jest nadal tak wielkie pole do pracy dla polskich tancerzy zagranicą?

— Ogromne. Oczywiście dla zdolnych i pracowitych. Warszawska szkoła baletowa lub choćby tylko polska narodowość to najlepsza legitymacja dla tancerza zagranicą.

— A dla tancerki?

— Mniejsze pole. Koleżanki moje są nie mniej utalentowane od kolegów, ale rzadko tak pracowite. Gdyby tylko chciały pracować, mogłyby przy swych zdolnościach i pięknych warunkach zewnętrznych cały świat zadziwić.

H. L.

Szalapin w Warszawie

Z górą tygodniowy pobyt Szalapina w Warszawie i dwa jego tryumfalne występy w legendarnej już jego partii jako „Borysa Godunowa" — przypomniały znowu Warszawie tego wielkiego artystę.

Pogawędka prasowa u Szalapina, na którą zaprosił dziennikarzy jego impresario, — przekonała raz jeszcze jak wielkiej miary, stylu i godności jest to artysta. Przedstawiciele prasy, przyzwyczajeni do zadawania stereotypowych, zbanalizowanych pytań -- byli wręcz zakłopotani delikatnie wytworną ironią, z jaką traktował te naiwne „wywiady" — wielki artysta. Czuło się z każdego jego słowa, że jest to najgłębszy aktor wśród śpiewaków operowych, że jest to w swej sztuce mocarz, który dogłębnie poznał wszystkie jej tajemnice. Jest jakaś — jakgdyby — melancholia spokoju i dojrzałej mądrości, z jaką Szalapin mówi o swej blisko półwiekowej karjerze śpiewaczej, o swej sztuce, o swym stosunku do sowieckiej — dziś—ojczyzn. O każdym zagadnieniu ma coś istotnego do powiedzenia. A ileż w nim godności, opanowania, taktu, wytwornej pańskości! Ani krzty krzykliwego reklamiarstwa, zarozumiałej arogancji i jaskrawego tupetu, tak właściwego nie dawno kreowanym gwiazdom śpiewaczym.

Godzinna pogawędka z wielkim artystą na tematy sztuki, urok osobisty ,jakim promieniuje, —są niewątpliwie z tego samego gatunku szlachetnego kruszczu, z jakiego Szalapin tworzy swe genialne kreacje aktorskie.

Taniec polski może zawojować świat

(Rozmowa z J. Leitzkówną)

Jedna z najzdolniejszych polskich tancerek, kilkuletnia solistka baletu Opery Warszawskiej p. Janina Leitzkówna po dłuższej, 2-letniej podróży artystycznej zagranicą w zespole Parnella opowiada szereg interesujących szczegółów o tej wędrówce polskich tancerzy, wybitnie propagujących taniec polski wśród obcych.

— Po zdobyciu dyplomu solistki w warszawskiej szkole baletowej i po kilkuletniej pracy w operze w Teatrze Wielkim — znalazłam się w najciekawszym okresie mojej pracy artystycznej, a mianowicie wyjechałam w tournee artystyczne z baletem Feliksa Parnella. Dzięki tej podróży poznałam dosłownie całą Europę, występując w największych teatrach świata. Wiedeń, Paryż, Berlin, południowa Francja, występy z Chevalierem, Sergiuszem Lifarem, wreszcie jeden z największych naszych sukcesów: Olimpiada taneczna w Berlinie i zdobycie pierwszego miejsca wśród zespołów świata. Przeżywaliśmy olbrzymią ilość emocyj i wrażeń, oglądaliśmy prawdziwe „cuda" artystyczne, to też sądzę, że skorzystałam bardzo wiele. A przy tym świadomość, że skutecznie propagujemy taniec polski zagranicą dodawała naszej podróży w naszych oczach znaczenia akcji społeczno-politycznej. Po zapoznaniu się z poziomem sztuki tanecznej zagranicą, twierdzę, że nasze możliwości na tym polu, że nasz polski taniec, którego dewizą jest radość i temperament, dochodzi bezpośrednio do publiczności obcej i porywa ją. Mam wrażenie, że nadchodzi obecnie okres sukcesów polskich tańców i polskich tancerzy zagranicą — podobnie jak przez szereg lat królowała moda na balet rosyjski, w którego zespołach zresztą, jak wiadomo, najwybitniejszymi siłami byli polacy. Taniec polski może zapowojować świat...



Janina Leitzkówna

— A pani najbliższe plany?

— Przede wszystkim pragnę odpocząć czas dłuższy, a potem wyjadę znów zagranicę, lecz już sama.

— Prawdopodobnie ma pani już w tym kierunku jakieś propozycje?

— Tak i nawet bardzo frapujące, ale to chwilowo tajemnica...

T. L.



Feliks Parnell

RADIO

Studium Radiowe Reduty

Prasa podała wiadomość, że Instytut Reduty w Warszawie pod kierownictwem Juliusza Osterwy stworzył „Studium Radiowe" przy ścisłej współpracy Wydziału Literackiego Polskiego Radia. Z tego Studium będą wychodziły specjalne słuchowiska przygotowane w czasie długich prób i analiz w zaciszu dźwiękowej pracowni. Materiałem do doświadczeń Instytutu Reduty, która będzie wciągała do współpracy wybitne siły i liczne grono młodzieży, będą przede wszystkim arcydzieła polskiej literatury dramatycznej.

Pierwszym eksperymentem tego rodzaju, nie mającym precedensu w dziejach polskiej radiofonii, było nadawane w całości w ciągu trzech kolejnych wieczorów „Wesele" Stanisława Wyspiańskiego. To arcydzieło polskiego teatru wyjątkowo nadaje się do realizacji radiowej bez skrótów. Szopkowy charakter następujących po sobie scen, wielka jasność konstrukcji, plastyka dialogów, jędrna moc języka, tło muzyczne, sugestywność wizyj — oto walory, które znalazły głęboki wyraz przed mikrofonem.

Przybyła radiowej interpretacji „Wesela" postać obca Wyspiańskiemu; jest to tłomacz, który wprowadza radiosłuchacza w orbitę akcji, który zastępuje skróty i pomaga wyobraźni słuchacza. Tłomacz objaśniał tylko to co się dzieje na scenie Teatru Wyobraźni. Dlaczego tak a nie inaczej się dzieje — kwestię tę rozwiązać musiał słuchacz.

Jednym z zasadniczych elementów „Wesela" jest muzyka, dzięki czemu nastrój audycji łatwiej owładnął wyobraźnią radiosłuchacza.

Wielka ta premiera, to nowa wielka zdobycz Teatru Wyobraźni.

Obecnie poruszyć pragniemy fakt, wedle nas, bardzo ważny. Oto kierownik literacki Polskiego Radia p. Witold Hulewicz, pisarz wybitny i znawca radia wytrawny, słusznie doszedł do wniosku, że słuchowiska radiowe należy w dalszym ciągu udoskonalać i pogłębiać, że konieczne jest tu coraz dalsze i istotniejsze usprawnianie ekspresji radiowej Teatru Wyobraźni w sensie nie tylko zewnętrznym, że konieczne są — w stosunku do arcydzieł polskiej literatury dramatycznej — specjalne

studia i analizy w zaciszu pracowni, aby wydobyć całą ich siłę, cały czar, całą ideową i emocjonalną wagę.

Doszedłszy do tego słusznego wniosku, kierownik wydziału literackiego, trafnym instynktem wiedziony, wyciągnął dalszą jak najbardziej usprawiedliwioną konkluzję, że tego pogłębienia, tej pewnej istotnej reformy wewnętrznej w interpretacji radiowej, dokonać może nie kto inny właśnie — jeno Juliusz Osterwa, a więc ten, który przed 17 laty w założonej przez siebie wspólnie z prof. dr. Mieczysławem Limanowskim, Reducie, dokonał pierwszy w Polsce prawdziwej i przełomowej reformy teatralnej, reformy warsztatu teatralnego, reformy, która przekonała najoporniejszych, iż studia nad sztuką wymagają czasu, przygotowania, spokoju, organizacji, metody pracy. Nie czas tu i nie miejsce na charakteryzowanie zasług Reduty, zasług znanych i niezatartych w dziele istotnego krzewienia kultury teatralnej w Polsce. Chodzi tu mi jedynie o podkreślenie analogjii, że tak jak w dziedzinie sceny Reduta była wedle słów Stefana Jaracza „na ugorze sztuki teatru jedynym zjawiskiem o celach artystycznych, społecznych i wychowawczych" — tak i obecnie pod bezpośrednim kierownictwem Osterwy powinna dokonać bardzo istotnych przemian w dziedzinie interpretacji radiowej, że powinna stworzyć — i na pewno stworzy — prawdziwe laboratorium badawczo - artystyczne dla radiowych słuchowisk Teatru Wyobraźni, kollaborując ściśle z Wydziałem Literackim Polskiego Radia, którego kierownik p. Hulewicz — jako były kierownik literacki Reduty w czasach wileńskich — dobrze zna walory jej metod i pracy.

Jeżeli istotnie czas pozwoli Osterwie bezpośrednio pracować w dziedzinie studiów nad wyrazem radiowym, to można będzie bez przesady powiedzieć — że po początkowym okresie dyletantyzmu, a następnie dorywczości i przypadkowości w dziedzinie reżyserii słuchowisk radiowych, — następuje obecnie wreszcie epoka zorganizowanej i czujnej celowości, że zacznie tam obowiązywać twórcza metodyka pracy wysokiego gatunku, że wreszcie i Polskie Radio—po teatrze polskim — doczekało się swego Osterwy.

Tego należałoby życzyć kierownictwu literackiemu Polskiego Radia, któremu szczęśliwa intuicja podszepnęła wybór Instytutu Reduty, kierowanego przez Osterwę — jako terenu badawczego „studium radiowego."

Po nowej organizacji pracy w studio radiowym niewątpliwie zjawi się zdobywanie nowej formy wyrazu radiowego, tak zdawna oczekiwanej a tak zwolna udoskonalanej.

KRONIKA

17-lecie Reduty

W zacisznych swych podziemiach przy ul. Kopernika, Reduta obchodziła 29 listopada 17-lecie swego istnienia.

Rocznicę obchodzono w zamkniętym gronie Redutowej rodziny, rozpamiętywano pokrótce drogi, które przebyła, szkicowane cele, ku którym dąży.

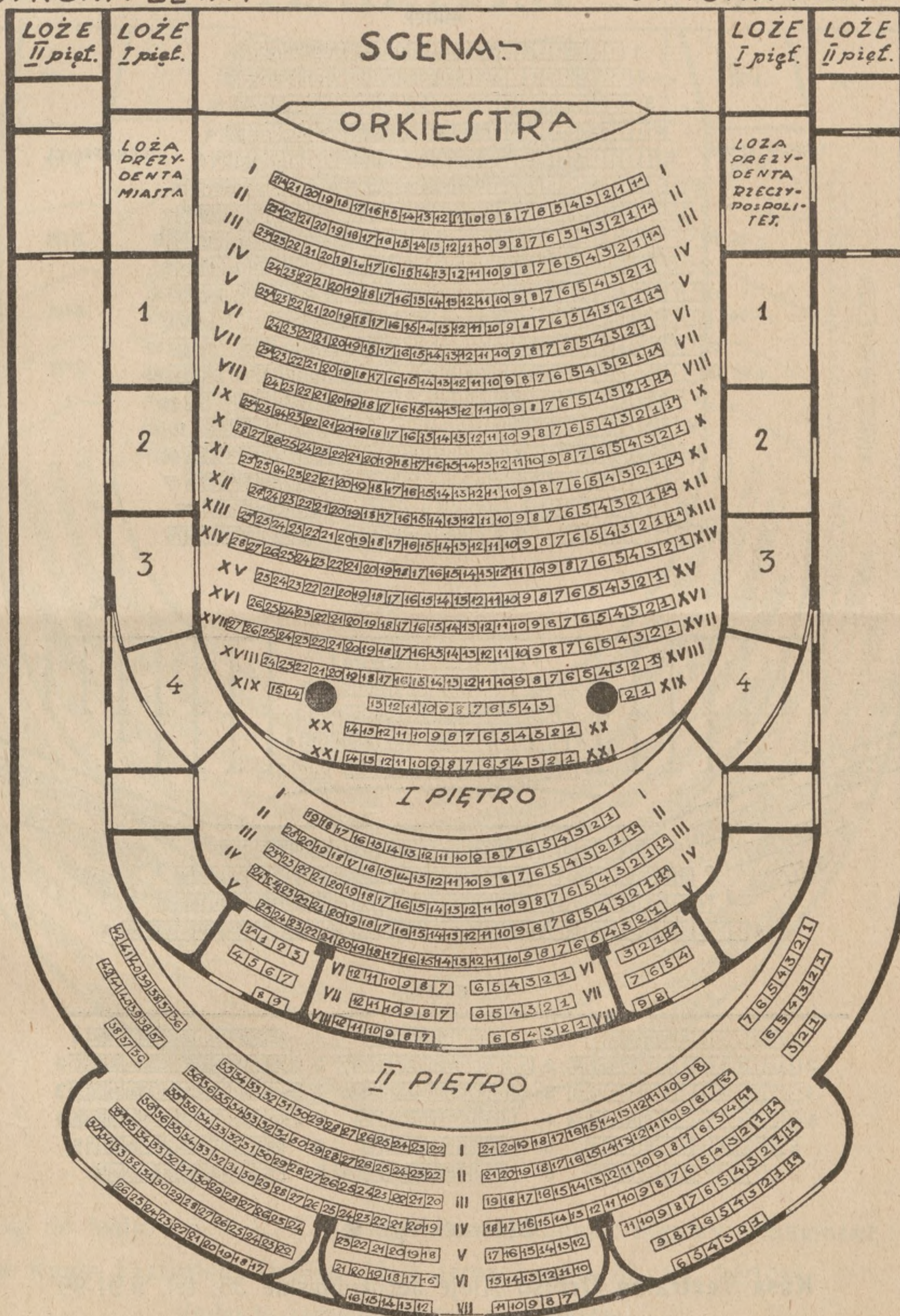
Stojąc obecnie, jakgdyby, na uboczu oficjalnego życia teatralnego, Reduta tem istotniej poświęca swej pracy wszystkie wysiłki. Czynny więc jest Instytut o charakterze wychowawczym; czynny jest teatr dla dzieci i młodzieży, teatr, który — pod kierownictwem organizacyjnym E. Kuniny i artystycznym M. Dulębianki — wystawił szereg niezwykle wartościowych co do poziomu dzieł i zgromadził kilkadziesiąt tysięcy dzieci; — czynny jest teatr objazdowy, który w ciągu 2 ubiegłych sezonów dał z górą 1000 przedstawień w różnych zakątkach Polski.

Wszystko to są pozycje pracy istotnej i ofiarnej, pracy prowadzonej w myśl ideowych założeń twórców Reduty, Osterwy i Limanowskiego: — służenia Polsce za pośrednictwem sztuki teatru.

Praca ta z rzadka, od czasu do czasu, jest jakgdyby na nowo odkrywana przez krytykę i opinię, gdy jak np. wystawienie po raz pierwszy w Warszawie Norwida („Pierścień Wielkiej Damy" grany 60 razy) zmusza najoporniejszych do stwierdzenia, że Reduta wytrwale pracuje dla dobra kultury teatralnej i wnosi do niej wkłady istotne, ofiarne, celowo przemyślane.

Skromna wewnętrzna uroczystość 17-lecia Reduty winna być tu na tym miejscu utrwalona, zarówno jak nieustanna praca kierownicza Osterwy i jego najbliższych współpracowników obecnych: E. Kuniny, M. Dulębianki, Z. Mysłakowskiej, K. Berezy, Z. Chmielewskiego, E. Zielińskiego, I. Kunickiej, i szeregu innych, ofiarnych artystów-aktorów — obywateli — społeczników — działaczy teatru.

TEATR NARODOWY.



plac Teatralny

Już na trzy dni naprzód nabyć można bilety do wszystkich teatrów **w Kasie Teatralnej Orbisu** Aleje Jerozolimskie 33, tel. 9.91-99.

25% ulgi zyskuje posiadacz abonamentu do teatrów T. K. K. T.

TEATR POLSKI

PARTER

STRONA LEWA

STRONA PRAWA

LOŻE

BALKON 1-go PIĘTRA

LOŻE

GALERJA

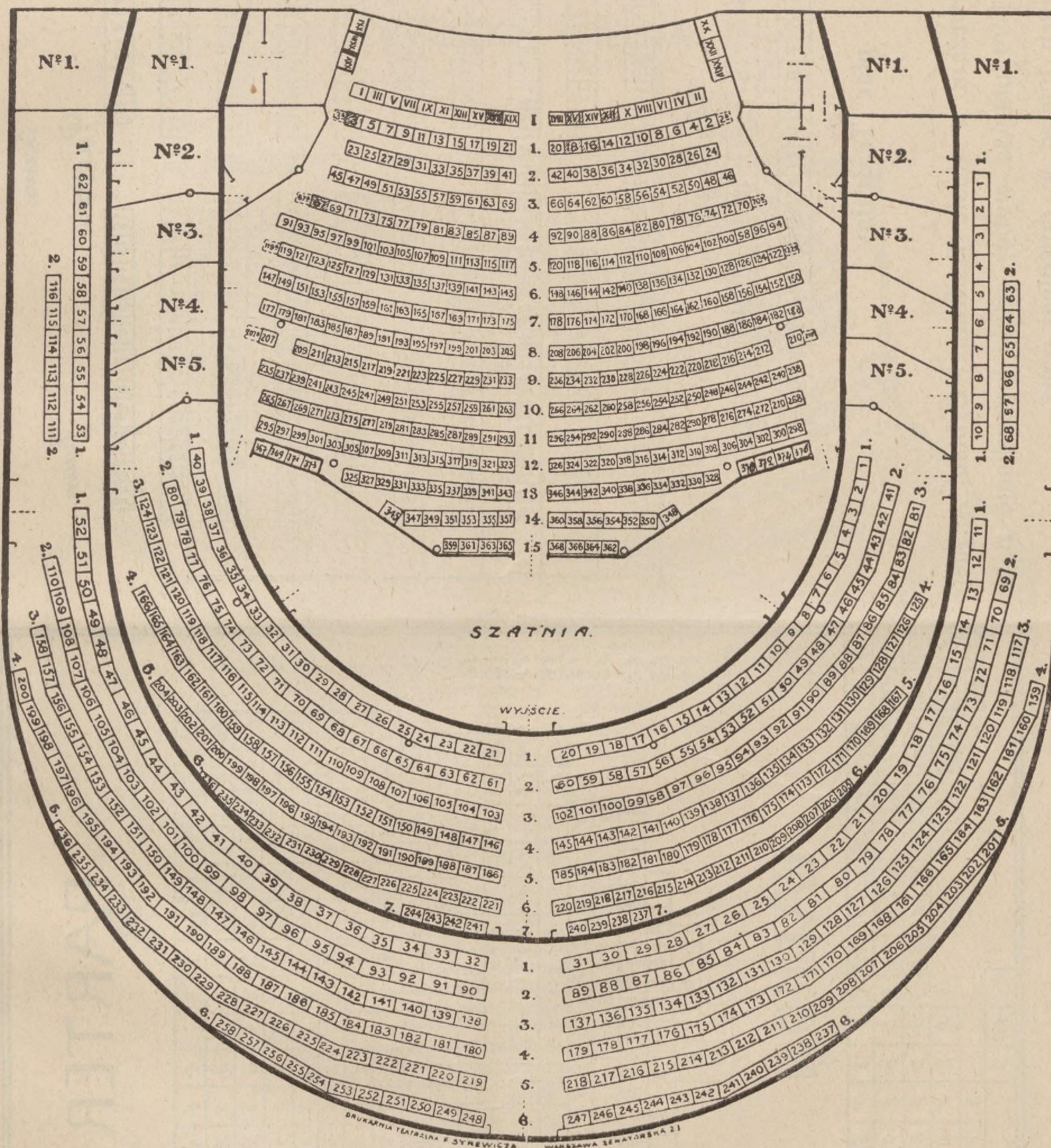
Słowackiego 2

Kasa Teatralną Orbisu Aleje Jerozolimskie 33, tel. 9.91-99

sprzedaje bilety do wszystkich teatrów.

25% ulgi przy kupnie abonamentu (10 biletów) do teatrów T. K. K. T.

STRONA LEWA. **TEATR LETNI** STRONA PRAWA.



Ogród Saski

25% ulgi do teatrów T. K. K. T. uzyskać można, kupując **ulgowy abonament w Kasie Teatralnej Orbisu** Aleje Jerozolimskie 33, tel. 9.91-99.

Żądajcie szczegółowych prospektów.

TEATR NOWY

w Salach Redutowych

Scena.

Lewa. **Parter** Prawa.

Lewa	Rząd	Prawa
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	I	12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	II	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	III	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	IV	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	V	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	VI	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	VII	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	VIII	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	IX	14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
	X	

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Balkon

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

plac Teatralny

Nabywanie biletów zawczasu **w Kasie Teatralnej Orbisu** Al. Jerozolimskie 33, tel. 9.91-99 ułatwia wybór sztuki i uzyskanie najdogodniejszych miejsc w dowolnej cenie.

Abonament daje 25 % ulgi

TEATR MAŁY

PARTER

Rząd	Miejsca
1	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
2	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
3	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
4	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
6	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
7	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8	15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
9	14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10	14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
11	14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
12	14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
13	14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
14	14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
15	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
16	11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
17	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
18	8 7 6 5 4 3 2 1
19	7 6 2 1
	5 4 3

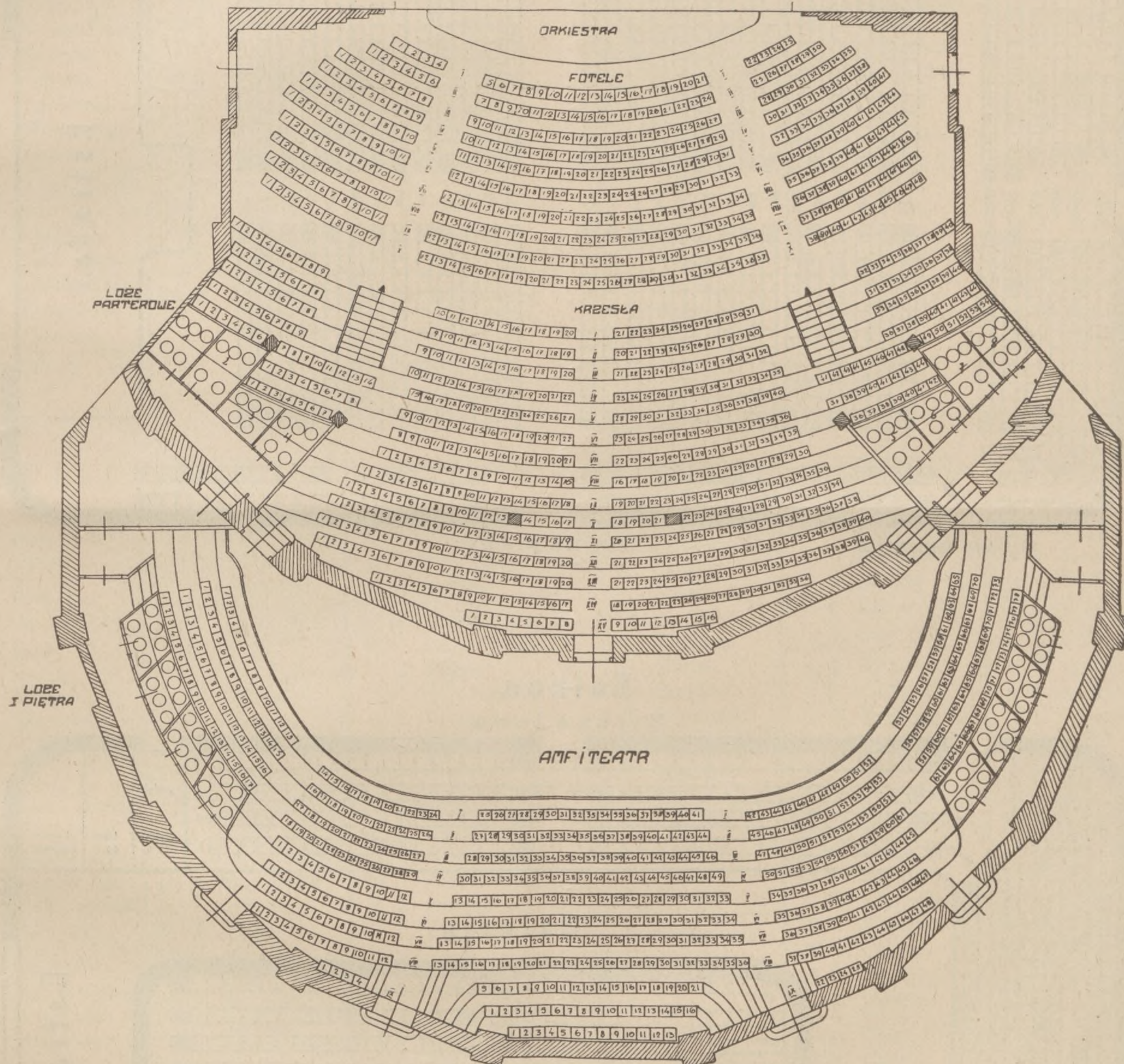
BALKON

Lewa	Rząd	Prawa
17 16 15 14 13 12 11 10 10a	1.	9 8 7 6 5 4 3 2 1
17 16 15 14 13 12 11 10 10a	2.	9 8 7 6 5 4 3 2 1
17 16 15 14 13 12 11 10 10a	3.	9 8 7 6 5 4 3 2 1
15 14 13 12 11 10	4.	9 8 7 6 5 4 3 2 1
13 12	5.	8 7 3 2 1
		11 10 9 6 5 4

Jasna 5

Redaktor: Eugeniusz Swierczewski. Wydawca: Tow. Wydawnictw Informacyjnych Sp. z o. o.
Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Senatorska 6, tel. 5.13.23.
Warunki prenumeraty: rocznie zł. 4.80, półr. zł. 2 40, kwart. zł. 1.20. Ceny ogłoszeń: 1/1 zł. 400, 1/2 zł. 250, 1/8 zł 150, 1/4 zł. 125
Drukowano w drukarni własnej Tow. Wydawn. Inform., Sp. z o. o.
Warszawa, Senatorska 6, tel. 5.13-23.

OPERETKA WIELKA



Teatr Wielka Operetka

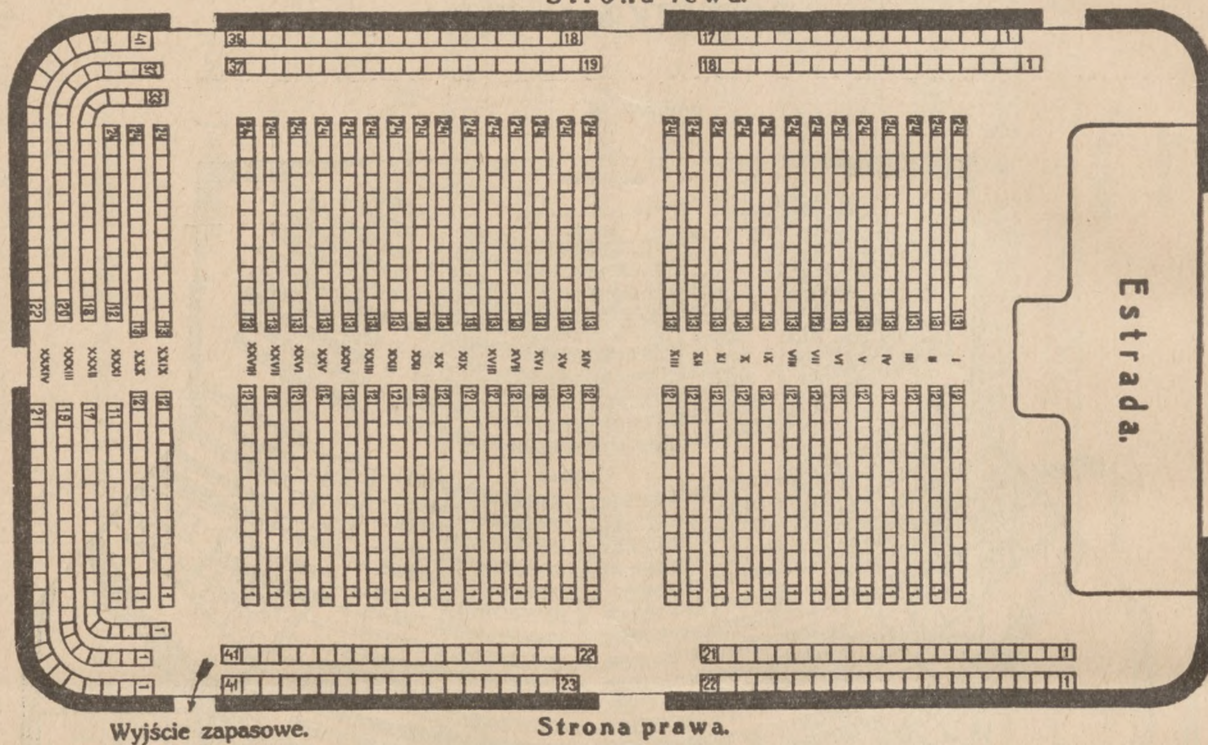
Bilety sprzedaje po cenach normalnych **Kasa Teatralna Orbis**

Aleje Jerozolimskie 33, tel. 9.91-99.

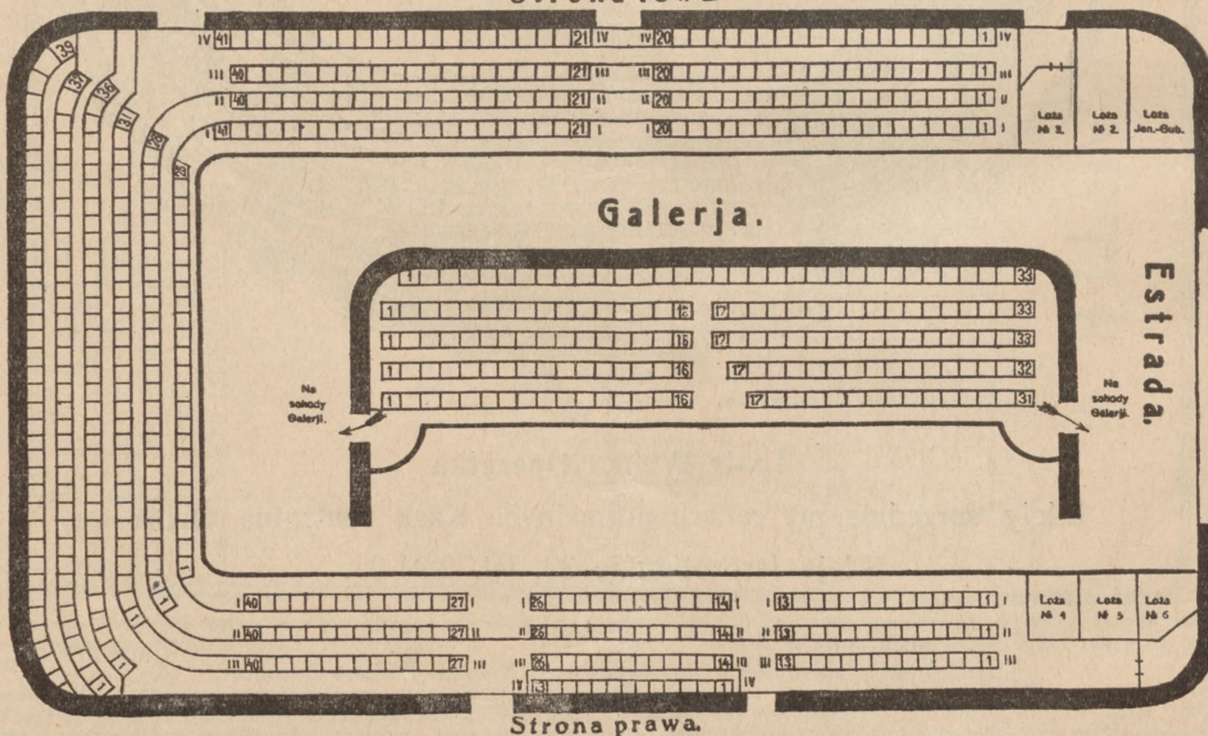
FILHARMONJA WARSZAWSKA

Jasna 5

Krzesła



Balkon.



Kasa Teatralna i Koncertowa Orbis Aleje Jerozolimskie 33, tel. 9.91.99.

Kalendarzyk na rok 1937

STYCZEŃ	LUTY	MARZEC	KWIECIEŃ	MAJ	CZERWIEC
1 P Nowy Rok	1 P Ignacego	1 P Albina	1 C Hugona	1 S Jakóba	1 W Fortunata
2 S Makarego	**2 W Ocz. NMP.**	2 W Heleny	2 P Franciszka	2 N Zygmunta	2 Ś Marceliny
3 N Genowefy	3 Ś Błażeja	3 Ś Kunegundy	3 S Ryszarda	**3 P Konst.3 Maja**	3 C Erazma
4 P Tytusa	4 C Ansgarego	4 C Kazimierza	4 N Izydora	4 W Moniki	4 P Franciszka
5 W Telesfora	5 P Agaty	5 P Euzebiusza	5 P Ireny	5 Ś Piusa	5 S Bonifacego
6 Ś Trzech Króli	6 S Doroty	6 S Wiktoryna	6 W Celestyna	**6 C Wn. Panskie**	6 N Norberta
7 C Lucjana	7 N Romualda	7 N Tomasza	7 Ś Epifaniusza	7 P Floriana	7 P Roberta
8 P Seweryna	8 P Emiliana	8 P Wincentego	8 C Dyonizego	8 S Stanisława	8 W Medarda
9 S Marcjanny	9 W Apolonii	9 W Franciszki	9 P Marii K.	9 N Grzegorza	9 Ś Felicjana
10 N Agatona	10 Ś † Popielec	10 Ś Wiktora	10 S Ezechiela	10 P Antonina	10 C Małgorzaty
11 P Honoraty	11 C Saturnina	11 C Konstantego	11 N Leona	11 W Maksyma	11 P Barnaby
12 W Arkadiusza	12 P Eulalii	12 P Grzegorza	12 P Daniela	12 Ś Pankracego	12 S Jana Pust.
13 Ś Weroniki	13 S Katarzyny	13 S Krystyny	13 W Hermenegildy	13 C Serwacego	13 N Antoniego
14 C Hilarego	14 N Walentego	14 N Matyldy	14 Ś Waleriana	14 P Bonifacego	14 P Bazylego
15 P Pawła	15 P Faustyny	15 P Klemensa	15 C Anastazego	15 S Zofii	15 W Jolanty
16 S Marcelego	16 W Julianny	16 W Abrahama	16 P Marceliana	**16 N Z. Ducha Św.**	16 Ś Julitty
17 N Antoniego	17 Ś Donata	17 Ś Jana	17 S Aniceta	**17 P Pon. Świąt.**	17 C Inocentego
18 P K. Św. Piotra	18 C Symeona	18 C Cyryla	18 N Apoloniusza	18 W Feliksa	18 P Efrema
19 W Henryka	19 P Konrada	19 P Józefa	19 P Symeona	19 Ś Celestyna	19 S Gerwazego
20 Ś Fabiana	20 S Eustachiusza	20 S Eufemii	20 W Sulpicjusza	20 C Bernardyna	20 N Sylweriusza
21 C Agnieszki	21 N Eleonory	21 N Benedykta	21 Ś Anzelma	21 P Wenata	21 P Alojzego
22 P Wincentego	22 P K. Św. Piotra	22 P Bogusława	22 C Sotera	22 S Julii	22 W Paulina
23 S Ildefonsa	23 W Piotra D.	23 W Pelagii	23 P Wojciecha	**23 N Trójcy Św.**	23 Ś Zenona
24 N Tymoteusza	24 Ś Macieja	24 Ś Gabryela	24 S Fidelisa	24 P Joanny	24 C Nar. św. Jana
25 P Nawr. Pawła	25 C Cezarego	25 C Ireneusza	25 N Marka	25 W Urbana	25 P Prospera
26 W Polikarpa	26 P Aleksandra	26 P Emanuela	26 P Kleta	26 Ś Filipa	26 S Jana
27 Ś Jana Złot.	27 S Leandra	27 S Jana Dam.	27 W Teofila	**27 C Boże Ciało**	27 N Władysława
28 C Obj.Agnieszki	28 N Romana	**28 N Wielkanoc**	28 Ś Pawła	28 P Augustyna	28 P Ireneusza
29 P Franciszka S.		**29 P Pon. Wielk.**	29 C Roberta	29 S Marii M.	**29 W Piotra i Pawła**
30 S Martyny		30 W Anieli	30 P Mariana	30 N Feliksa	30 S Emilii
31 N Piotra		31 Ś Balbiny		31 P Anieli	

LIPIEC	SIERPIEŃ	WRZESIEŃ	PAŹDZIERNIK	LISTOPAD	GRUDZIEŃ
1 C Teodoryka	1 N Piotra	1 Ś Idziego	1 P Jana z D.	1 P W. Świętych	1 Ś Eligiusza
2 P Naw. NMP.	2 P NMP.Anielsk	2 C Stefana	2 S Aniołów Str.	2 W Dz. Zaduszny	2 C Bibianny
3 S Leona	3 W Szczepana	3 P Szymona	3 N Teresy	3 Ś Huberta	3 P Franciszka
4 N Prokopa	4 Ś Dominika	4 S Rozalii	4 P Franciszka	4 C Karola	4 S Barbary
5 P Antoniego	5 C NMP. Śnieżn.	5 N Wawrzyńca	5 W Placyda	5 P Zachariasza	5 N Sabby
6 W Łucji	6 P Prz. Pańskie	6 P Eugeniusza	6 Ś Brunona	6 S Leonarda	6 P Mikołaja
7 Ś Cyryla	7 S Kajetana	7 W Reginy	7 C Marka	7 N Nikandra	7 W Ambrożego
8 C Elżbiety	8 N Cyriaka	8 Ś Nar. NMP.	8 P Brygidy	8 P Godfryda	**8 Ś N. P. NMP.**
9 P Weroniki	9 P Romana	9 C Sergiusza	9 S Dyonizego	9 W Teodora	9 C Walerii
10 S 7 Br. Męcz.	10 W Wawrzyńca	10 P Mikołaja	10 N Franciszka	10 Ś Andrzeja	10 P NMP. Loret.
11 N Piusa	11 Ś Zuzanny	11 S Jacka	11 P Placydy	11 C Marcina	11 S Damazego
12 P Jana Gwalb.	12 C Klary	12 N Gwidona	12 W Maksymiliana	12 P 5 Br. Męcz.	12 N Aleksandra
13 W Małgorzaty	13 P Hipolita	13 P Filipa	13 Ś Edwarda	13 S Stanisława	13 P Łucji
14 Ś Bonawentury	14 S Euzebiusza	14 W P. Krzyża Św.	14 C Kaliksta	14 N Józefata	14 W Dyoskora
15 C Rozesł. Ap.	**15 N Wn. NMP.**	15 Ś Nikodema	15 P Teresy	15 P Leopolda	15 Ś Waleriana
16 P NMP. Szkapl.	16 P Joachima	16 C Kornela	16 S Jadwigi	16 W Edmunda	16 C Euzebiusza
17 S Aleksego	17 W Jacka	17 P Zamberta	17 N Małgorzaty	17 Ś Salomei	17 P Łazarza
18 N Szymona	18 Ś Agapita	18 S Ireny	18 P Łukasza	18 C Odona	18 S Gracjana
19 P Wincentego	19 C Jana	19 N Januarego	19 W Piotra	19 P Elżbiety	19 N Dariusza
20 W Czesława	20 P Bernarda	20 P Eustachiusza	20 Ś Jana	20 S Feliksa	20 P Teofila
21 Ś Praksedy	21 S Joanny	21 W Mateusza	21 C Urszuli	21 N Ofiar. NMP.	21 W Tomasza
22 C Platona	22 N Tymoteusza	22 Ś Tomasza	22 P Korduli	22 P Cecylii	22 Ś Zenona
23 P Apolinarego	23 P Filipa	23 C Tekli	23 S Seweryna	23 W Klemensa	23 C Wiktorii
24 S Kunegundy	24 W Bartłomieja	24 P NMP. Niew.	24 N Rafała	24 Ś Jana	24 P Adama, Ewy
25 N Jakóba	25 Ś Ludwika	25 S Ładysława	25 P Kryspina	25 C Katarzyny	**25 S N. Chr. Pana**
26 P Anny	26 C NMP. Jasnog.	26 N Cypriana	26 W Ewarysta	26 P Konrada	**26 N Szczepana**
27 W Natalii	27 P Kazimierza	27 P Kożmy	27 Ś Sabiny	27 S Wirgiliusza	27 P Jana Ewang.
28 Ś Wiktora	28 S Augustyna	28 W Wacława	28 C Szymona	28 N Mansweta	28 W Młodzianków
29 C Marty	29 N Śc. św. Jana	29 Ś Michała	29 P Narcyza	29 P Saturnina	29 Ś Tomasza
30 P Julitty	30 P Róży	30 C Hieronima	30 S Germana	30 W Andrzeja	30 C Eugeniusza
31 S Ignacego	31 W Rajmunda		31 N Chrystusa Kr.		31 P Sylwestra